学校代码：11524

二级学科代码：050402

武漢音樂學院

硕士研究生学位论文

题目：唐宋宫廷雅乐之比较研究

所在院系：武汉音乐学院音乐学系

专业名称：音乐学

研究方向：中国音乐史

姓　　名：孙 琳

学　　号：200400005

答辩日期：2006年6月3日

指导教师：田可文教授

武汉音乐学院研究生部

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文《 唐宋宫廷雅乐之比较研究 》是本人在导师的指导下进行独立研究所取得的成果。本人严格遵守国家教育部颁布的《高等学校哲学社会科学学术规范（试行）》，除文中已经注明引用的内容外，本文不含其他个人或集体已经发表或撰写过的研究成果，也不含为获得武汉音乐学院或其它教育机构的学位证书而使用过的材料。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本人承担本声明的法律责任。

论文作者签名：郑琳 日 期： 2006 年 4 月 26 日

导 师签名：田青 日 期：2006 年 4 月 26 日

学位论文使用授权书

本文作者完全了解武汉音乐学院有关保留使用学位论文的规定，即武汉音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权武汉音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

（保密的学位论文在解密后使用本授权书）

论文作者签名：郑琳 日 期： 2006 年 4 月 26 日

导 师签名：田青 日 期：2006 年 4 月 26 日

目　　录

中文摘要----------（2）
英文摘要----------（3）
绪论----------（4）
研究现状----------（5）
第一章　唐宋雅乐的确立及其体系形成之比较----------（8）
（一）　唐代雅乐的制定----------（8）
（二）　宋代雅乐的制定----------（11）
第二章　唐宋雅乐音乐形态之比较----------（14）
（一）　乐章之比----------（14）
（二）　乐仪之比----------（16）
1、乐队编制之比----------（17）
2、雅乐乐器之比----------（23）
3、雅乐乐舞之比----------（26）
（三）乐律之比----------（28）
（四）音乐管理机构之比----------（34）
第三章　唐宋君主对于雅乐态度之对比----------（39）
（一）、唐代君臣对雅乐态度----------（39）
（二）、宋代君臣对雅乐态度----------（44）
第四章　唐宋雅乐区别之社会原因----------（50）
结语----------（55）
参考文献----------（56）
附录一　雅乐之记载文献----------（60）
（一）文字类----------（60）
1．古籍文献----------（60）
2．近现代文献----------（68）
（二）图像类----------（67）
附录二　宋代雅乐改乐、定乐时间表----------（71）

唐宋宫廷雅乐之比较研究

摘 要

唐宋易代，社会剧变，其政治、军事、文化和思想意识形态都表现出了巨大的差异。雅乐作为统治阶级思想的载体与政治紧密相联，对其时代的社会政治、思想文化具有相当敏锐而直观的反映。唐宋二代迥然不一的雅乐风格，正从一侧面反映出唐宋社会之差异。

本文从二朝雅乐的制作谈起，指出唐时“雅乐尤简”，宋乐“繁杂复古”。其后具体涉及雅乐的乐队、乐律、管理机构、君臣对雅乐的态度等方面的比较，进一步说明他们之间的异同点。最后还通过对当时社会政治、经济、文化形态的讨论，来探究唐宋雅乐有巨大区别的外部因素。

通过这样的研究比较，指出雅乐这一宫廷礼乐体系，也曾有过它辉煌时候。同时在它的创作中也不乏有考虑音乐实际运用和欣赏的观点，如唐代大量胡乐的运用；宋代六改乐律，可最终定下的依旧妥协于实际运用所需。这些都说明雅乐虽然被赋予了更多的政治色彩和功能承载，但还是考虑了音乐的欣赏性和可行性。并且认为雅乐这种政治属性与音乐属性之间是永不调和的，唐宋两朝，实际上就是用不同的方式来处理这两个矛盾，唐朝是意识形态向音乐实践稍有妥协；宋朝是音乐实践更多为意识形态服务。但不论是用那种方式，雅乐本质上的二重性是无法解决的，而这也正是雅乐的基本特点。

关键词：　唐代　宋代　雅乐比较

Abstract

Originating from the system of ceremony and propriety of Zhou Dynasty, Sacrifical music is the special music used in palace ceremonies and religion rites such as offering sacrifices to gods and ancestors. Court music especially emphasized solemnity in politics and orthodoxy of the Confucian's ideal so that it could reflect situations of culture, politics and society of Dynasty. This paper mainly discusses the difference in the Sacrifical Music between Tang and Song.

The main body of the paper expounds the different features between the Sacrifical Music of Tang Dynasty and Song Dynasty from four aspects that the processes of executions, the respective characters, and the attitudes of the emperors and ministers about the Sacrifical Music, at last, the paper discussed the social and culture reason influence on Tang and Song dynasty.

Key words: Tang Dynasty Song Dynasty Comprasion Of The Sacrifical Music

绪 论

雅乐泛指宫廷祭祀活动和朝会礼仪中所用的音乐，起源于周代的礼仪制度，用于郊社（祭祀天地）、宗庙（祭祀祖先）、宫廷礼仪（朝会大典）、乡射（统治者宴享士庶代表人物）以及各种军事大典，以协和天地、殷荐祖考、颂赞功德为历代君臣所重，是我国古代宫廷音乐的重要组成部分[1]。雅乐作为确立国家政权，划分等级差别的重要标志，其意义在于政治之功效，而非艺术之本质。于是雅乐被不少学者认为是衰败、死亡、空洞、毫无意义的音乐，是腐儒们穿凿附会，粉饰太平的工具。诚然，雅乐仅就其艺术价值而言，确不可与丰富的燕乐和生动的民间音乐相比，然而其从属于政治的特性，决定了雅乐对当时的统治特点、政治形式以及社会状况都有着直接或间接的反映。

一直以来，唐宋作为我国封建社会的鼎盛时期，其音乐与文化都颇受学术界的关注。这两个朝代，在众多的音乐观点，音乐生活中存在着巨大的差别，有的地方甚至是完全相对的。其被统治阶级视为政教体现的宫廷雅乐体系中，两个朝代所表现出来的指导思想、作乐规范、素材选择等方面，也有着很大的不同。对于从周代以来所形成的“制礼以节事，修乐以道志”的儒家正统观念，到唐时更有所颠覆。唐太宗曾言：“礼乐之做，盖圣人缘物设教，以为撙节，治之隆替，岂此之由”。可见唐代时礼乐已不关乎国家存亡，治世之兴衰。于是在雅乐的制定过程中就少了很多条条框框的限制，出现了“援俗入雅”、“援胡入雅”、“援佛入雅”的情况。唐后的宋朝，却一改唐时开明之做法，重新把礼乐提高到了关乎国计民生的地位上，表现于雅乐中便是极力提倡复古，借希望于神灵来保护自己的皇权，巩固自己的统治。这样不同的政治初衷，也就使得唐宋二朝在雅乐的制作、表演、运用上表现出许多不同。

大唐王朝国风泱泱，四夷臣服，八方来朝，唐太宗以天朝上国之姿自诩道：“自古皆贵中华、贱夷狄，朕独爱之如一”。[2]宋则不然，虽承五代之乱，一统长江南北，而先后仍有契丹辽国、党项西夏、女真金国、蒙古汉国等异族政权与宋王朝相互攻伐，终宋一代而无宁日，赵宋王朝面临着远比唐尖锐得多的民族矛盾。“四夷不服，中国不尊”的社会危机，唤醒了宋儒们对于“尊王攘夷”[3]的

[1]《中国音乐词典》，“雅乐”条，人民音乐出版社 1985 年版，第 444 页。
[2]《资治通鉴》卷一九八《唐纪十四》，中华书局 1956 年版，第 6247 页。
[3] 宋·欧阳修：《欧阳文忠公文集》卷五九《本论》，上海商务印书馆缩印本，第 433 页。

儒家本体文化意识，力斥唐夷狄之风。为了重振儒学独尊于天下的局面，以韩愈、柳宗元为首的儒士大夫们掀起以儒学复兴为旨的复古运动。这种思潮在宋代风起云涌、蔚为气候，在社会各领域激起层层狂澜。

唐乐求新、尚融合，宋乐保守、求复古，二者的巨大反差正是唐宋两代文化、社会政治迥然不同的生动反映。唐历代君王重燕轻雅、喜尚胡风，使得大唐雅乐制作尤简，尽援民间小调、西域音声、道调佛曲于其中，凸显了雅乐的娱乐作用，弱化了雅乐的政治功效。这种特点直观的反映了唐王朝军事强大、江山稳固，新旧制度传承更替，外来文化冲击融合，社会内部求新求变，海纳百川、兼容并畜的社会特点。于此相反，宋王朝君臣甚重雅乐，前后六次改乐。各乐官均以“复古”、“正雅”为出发点，以古圣经书为据，谨守先王之言，严斥胡夷音声，将雅乐制作与儒家纲常伦理、阴阳五行之说紧密结合，完全忽视了其所要有的艺术性。这种颇具政治色彩的复古之风，正是有宋一代“尊王攘夷”社会思潮的忠实反映。雅乐根植依附于政治制度，对封建政权、统治阶级思想等都有很敏锐而直观的反映，因此我们在看待雅乐问题时也必须要结合社会的发展、文化的变迁。因此本文通过对唐宋雅乐的产生、发展、特征、地位等方面进行系统的梳理和比较，并以此来尝试探讨唐宋之间音乐文化区别之问题。

研究现状

前辈的学者们也不断将目光投向了这两个朝代。其中涉及到宋代的有李石根的《礼乐新论五题》（《交响》1996.2）、杨朝云《从宋代音乐史料看“雅乐”的神秘主义色彩》（《曲靖师专学报》2000.1）都指出宋代宫廷雅乐的神秘主义和复古倾向。赵为民《简论宋代音乐的主要特征及其历史地位》（《交响》1997.3）、修海林《宋代宫廷与官学中的音乐教育活动与理论》（《音乐艺术-上海音乐学院学报》1997 年 04 期）这两篇文章在重点介绍宋代音乐的时候涉及到唐宋之间比较。指出宋代音乐开始由宫廷转向民间，由贵族化转向平民化，由歌舞大曲向说唱戏曲过渡，由追求场面氛围向追求情节性、戏剧性的演变，是宋代音乐异于前朝隋唐音乐的几个显著特点，也是中国古代音乐史上的一个巨大转折。

有关于唐代宫廷音乐研究的文章就更为丰富，如关书敏《唐代教坊妇女生活简述》（西南师范大学学报(人文社会科学版)，1983 年 04 期）、石蔚《略谈唐代

音乐教育思想及其实践》（山东理工大学学报(社会科学版)，1994 年 04 期）、郑宝华《唐代音乐中的审美观念意蕴》（中国音乐，1996 年 02 期）、李英霞《浅论唐代音乐文化的交流》、李昌集《唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》（中国韵文学刊，2004 年 03 期）、张兴胜《唐代长安的“胡化”风气》（丝绸之路，1997 年 06 期）、王立增《论汉唐时期宫廷音乐吸收胡乐的三个阶段》（上饶师范学院学报，2003 年 04 期）、许序雅《胡乐胡音竞纷泊——胡乐对唐代社会影响述论》（西域研究，2004 年 01 期）。这些文章主要论述的是唐代这一时期的音乐状况，特别指出的是唐乐受胡乐影响程度是非常之大。另有李石根《唐代音乐文化的两大体系——大唐雅乐与燕乐》（交响-西安音乐学院学报，2003 年 04 期）、邱源媛《唐代雅乐简论》（四川大学学报(哲学社会科学版)，2003 年 03 期）、吴朋《隋唐五代雅乐稗考》（中国音乐学，2004 年 01 期）这几篇论文都重点谈了唐代宫廷雅乐的问题，不过其视野仅局限于一个朝代之中，进行的是横向的比较。或是单论雅乐，或是将雅乐与燕乐联系论述。

现所见将唐宋二朝音乐打通作纵向分析的文章有刘勇《唐代到宋代音乐文化的变化是衰退还是转型》（音乐探索，1991 年 01 期）、段文《浅谈唐代歌舞伎乐在宋代转型的原因》（《云梦学刊》2004 年 01 期）、黄翔鹏《唐宋社会生活与唐宋遗音》（《中国音乐学》93.3）、英·毕铿《唐宋遗音》（《音乐艺术》91.1）。这几篇文章都是从宏观，大的范围来讨论唐宋音乐文化生活的不同，可是在这样联系的讨论中大家往往将视野放在了民间音乐之上，那是因为唐宋时期正是中国音乐由宫廷走向民间的转折期。我们没有理由在看到民间音乐丰富的时候，忽视掉一个很重要的问题就是，为什么在宋代民间音乐如此发达的情况下，宫廷中的雅乐体系又是其前朝中最复杂和最模式化的呢？

此外，不少研究者的专业硕、博士论文也将视点集中于唐宋两朝的宫廷音乐，如柏红秀的博士论文《唐代宫廷音乐研究》、康瑞军硕士论文《唐代音乐繁盛原因探索》、周期政博士论文《唐代乐舞歌辞研究》，张国强博士论文《宋代教坊乐制研究》、王秀萍硕士论文《宋代乐器研究》等，可以说都很深入的探讨了唐、宋朝的音乐文化，不过中心始终在一个朝代中，并没有进行纵向的比较研究。此外还必须要提到的几篇博士论文，李幼平的《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》运用了考古学的方法，将见存的宋大晟钟进行测音和研究，探讨了宋代的黄钟标

准音高问题，对于我们研究宋代的乐律问题有极大的帮助。孙晓辉的《两唐书乐志研究》、李方元的《<宋史·乐志>研究》则是用文献学的方法对两朝正史的史料来源、写作背景以及具体内容进行研究整理，为我们更好的把握第一手文献资料，指明了方向。

在国外，唐宋时期音乐文化也被广泛关注，特别是在日本，对于唐时社会的研究更是丰富。前辈学者如[日]田边尚雄著有《中国音乐史》，[日]岸边成雄著有《唐代音乐史研究》和《古代丝绸之路的音乐》。[英]毕铿也对唐宋时期音乐的研究倾注了心力。当然更多的外国学者关注的是唐代的社会及政治制度的研究，这些有助于我们了解当时的社会文化背景和理解当时雅乐制度。[日]山田庆儿、田中淡编《中国古代科学史论（续篇）》魏晋南北朝至隋唐宫室制度沿革——兼论日本平城京的宫室制度、[日]金子修一《关于唐代后半的郊祀和帝室宗庙》（《第二届国际唐代学术会议论文集》下，台北文津出版社，1993，1123—1157）、[日]泷川政次郎《内教坊考》（《国学院法学》2:2，1965，1—16）、[日]西谷正，马振智译《唐章怀太子李贤墓《礼宾图》的有关问题》（《陕西历史博物馆馆刊》4，1997，272—277）。台湾学者也有不少关于这方面的研究成果，章群《唐代祠祭论稿》（台北，学海出版社，1996）、《唐代之祠庙与神庙》（《严耕望先生纪念论文集》，台北稻乡出版社，1998，119—150）、李儿龄《中国宫廷礼俗》（台北百观出版社，1994）。

第一章、唐宋雅乐确立及体系形成

雅乐是我国上古西周时期创立的华夏民族音乐体系，也是我国古代音乐文化中宝贵的传统之一。雅乐以其协和天地、殷荐祖考、颂赞功德为历代君王所重视。有记载："活乱以相，讯疾以雅"，疾是说舞跳得失节，越跳越快，那就要以"雅乐"发出讯号以节正之。这应该是雅乐最初的作用，现在大多则认为它与俗乐是两个相对的概念。广义上说雅乐是中国古代帝王祭祀天地、祖先及朝贺、宴享时所用的乐舞。周代用为宗庙之乐的六舞，儒家认为其音乐"中正平和"，歌词"典雅纯正"，被奉为雅乐的典范。历代封建统治者取得政权后，都循例制作雅乐，以歌颂本朝功德。唐宋时期可以说是中国封建制度达到鼎盛的时候，不论是经济还是文化都取得了辉煌的成就。但同时唐宋也是中国社会大转型的时期，在音乐上表现为从隋唐时期的歌舞伎乐时代的颠峰，转到以市井剧、曲俗乐为主的宋代。而在这样的转变过程中，宫廷音乐之正统，雅乐体系也受到了冲击。首先我们来看看两朝雅乐制定的情况。

（一）唐代宫廷雅乐的制定

周秦以来，历代君王对于礼乐制作均极为重视，希望通过礼乐沟通上天，凸显王朝的"奉天承运"，唐代礼乐制度在建国之初，多承袭隋旧制。我们可以将唐朝的雅乐建设分为几个阶段。

一、太宗时期

唐高祖建国后，尚无暇顾及礼乐建制，所用之乐承隋之旧制。"大唐高祖受禅后，军国多务，未遑改创，乐府尚用隋氏旧文。"[1]而隋代礼乐则比较混杂，隋文帝时的雅乐"沦缪既久，音律多乖，积年议不定"，后用制氏定礼乐，然"制氏全出于胡人，迎神犹带于边曲。及颜、何骤请，颇涉雅音，而继想闻《韶》，去之弥远。"[2]。可见经过长时间的战乱，到唐代时，留下来的"隋世雅音，唯清乐十四调而已。"[3]这样的情况也就使得唐朝所继承下来的雅乐体系也残缺不全、胡雅繁杂。太宗即位，旋着手修定礼乐。第一次，由太常少卿祖孝孙主持，

[1]《新唐书》志八《音乐一》，中华书局 1977 年版，第 1867 页。
[2]《隋书》卷一三《音乐上》，中华书局 1977 年版。
[3]《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局 1977 年版。

“乃命太常卿祖孝孙正宫调，起居郎吕才习音韵，协律郎张文收考律吕，平其散滥，为之折衷”[1] “武德九年，始诏太常少卿祖孝孙、协律郎窦璡等定乐。”[2] 这算是唐朝正式开始制雅乐。不过祖孝孙制雅乐时，唐代宫廷音乐的现状是雅、俗交加；汉、胡杂糅，祖孝孙虽加强了华乐成分，但大体格局未变。“孝孙又以陈、梁旧乐杂用吴、楚之音，周、齐旧乐多涉胡戎之伎，于是斟酌南北，考以古音，作《大唐雅乐》。以十二月各顺其律，旋相为宫，制十二乐，合三十二曲、八十四调。”

第二次，主要由协律郎张文收主持。时间约在贞观三年或稍后，“及孝孙卒后，协律郎张文收复采《三礼》，言孝孙虽创其端，至于郊禋用乐，事未周备。诏文收与太常掌礼乐官等更加厘改”。[3]故张文收所进行的工作是在祖孝孙所制雅乐的基础作进一步完善。至此，唐代雅乐的体系基本完成，此后唐代的雅乐建设主要是在此基础上对具体内容作一些增损。

二、唐高宗、武则天时期

唐高宗时，雅乐建设主要为更改以前的文、武二舞，设立三大乐舞，恢复《破阵乐》。

唐太宗时，祖孝孙定文、舞二舞为《化康》与《凯安》。“奉麟德二年十月敕，文舞改用《功成庆善乐》，武舞改用《神功破阵乐》，并改器服等。”[4]

武则天时，主要确立高宗庙舞之名等。当时对雅乐所作建设大致有两个方面：

（一）于光宅元年，以《钧天》作为高宗德庙乐“光宅元年九月，高宗庙乐，以《钧天》为名”[5]

（二）对高宗时的文、武二舞进行了改名后来又取消之，恢复唐初所使用的文、武二舞。“及高宗舞，改《治康》舞曰《化康》以避讳。武后毁唐太庙，《七德》、《九功》之舞皆亡，唯其名存。自后复用隋文舞、武舞而已。”[6]

武则天朝的雅乐定制为历史上独一无二之举，其表现为重视阴祀，雅乐律吕颠倒，并重改《十二和》之名。[7]

[1] 唐·杜佑《通典》卷一十二《音乐二》，台湾《文渊阁四库全书》。
[2]《新唐书》卷二一《礼乐十一》，中华书局 1977 年版。
[3]《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局 1977 年版。
[4]《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局 1977 年版。
[5]《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局 1977 年版。
[6]《新唐书》卷二一《礼乐十一》，中华书局 1977 年版。
[7] 孙晓辉《两唐书乐志研究》，上海音乐学院出版社 2005 年第一版，第 11 页。

三、玄宗时期

开元十三年，玄宗和中书令张说及太常乐工，对当时的雅乐等进行了整理，“开元十三年，诏燕国公张说定乐章，上自定声度，说之词令，太常乐工，就集贤院教习，数月方毕，因定封禅郊庙词曲及舞，至今行焉。”[1]

开元二十五年，太常乐官对雅乐的乐章进行了重新整理。此前，乐章歌辞的制定者并不固定，且太常寺乐工在使用时亦不太严格。此时起，歌辞被固定，并颁布乐人学习。[2]

开元二十九年，玄宗定大唐雅乐为《大唐乐》。“下制曰：‘王公卿士，爰及有司，频诣阙上言，请以‘唐乐’为名者，斯至公之事，朕安得而辞焉。然则《大咸》、《大韶》、《大濩》、《大夏》，皆以大字表其乐章，今之所定，宜曰《大唐乐》。’”[3]《大唐乐》是唐代雅乐发展的最高峰，开元之后的礼乐皆准开元之制。

四、唐肃宗时期

“安史之乱”使得唐代由盛而衰，宫廷音乐机构在战乱中受到极其严重的破坏，乐器被毁、乐人被杀或流散民间。肃宗重建政权后，雅乐可谓一片凋敝。因此。肃宗登基之初便开始致力于雅乐的恢复。“天宝十五载，玄宗西幸，禄山遣其逆党载京师乐器乐伎衣尽入洛城。寻而肃宗克复两京，将行大体，礼物尽阙。命礼仪使太常少卿于休烈使属吏与东京留台领，赴于朝廷。诏给钱，使休烈造伎衣及大舞等服，于是乐工二舞始备矣。”[4]

上元元年，肃宗亲自与太常乐工考证太常钟磬，以定五音，亲制雅乐乐章付太常教习[5]

五、唐昭宗时期

唐末黄巢起义，给本来已岌岌可危的唐政权以更猛烈的摧毁。僖宗被迫幸蜀，

[1] 《唐会要》卷三二《雅乐上》，台湾《文渊阁四库全书》。

[2] “至六年，诏褚亮、虞世南、魏征等分制乐章。其后至则天称制，多所改易，歌辞皆是内出。开元初，则中书令张说奉制所作，然杂用贞观旧词。自后郊庙歌工乐师传授多缺，或祭用宴乐，或郊称庙词。二十五年，太常卿韦绦令博士韦逌、直太乐尚冲、乐正沉元福、郊社令陈虔申怀操等，铨叙前后所行用乐章为五卷，以付太乐、鼓吹两署，令工人习之。”《旧唐书》卷三十《音乐三》，中华书局 1977 版。

[3] 《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局 1977 年版。

[4] 《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局 1977 年版。

[5] “上元元年三月十九日，上以太常旧钟磬，自隋以来所传五声，或有差错，谓于休烈曰：‘古者圣人作乐，以应天地之和，以合阴阳之序。和则人不夭札，物不疵疠。且金石丝竹，乐之器也。比亲享郊庙，每听乐声，或宫商不伦，或钟磬失度。可尽供钟磬，朕当于内自定。’太常进入，上集乐工考试数日，审知差错，然后令再造及磨刻。二十五日，一部先毕，召太常乐工，上临三殿亲观考击，皆合五音，送太常。二十八日，又于内造乐章三十一章，送太常，郊庙歌之。” 《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局 1977 年版。

两都沦陷，宫廷音乐机构所存乐器几乎全亡，乐工亦几乎全部流散民间。昭宗登基时，乐工对雅乐建制几乎全然不知。“昭宗即位，将亲谒郊庙，有司请造乐县，询于旧工，皆莫知其制度。修奉乐县使宰相张浚悉集太常乐胥详酌，竟不得其法。”[1]

于是乃令太常博士殷盈孙依《周官考工记》铸二百四十口编钟。编钟铸成，张浚与太乐令李从周、处士萧承训、梨园乐工陈敬言与等校之，八音克谐。后因太庙空间太小，乃将古制乐悬三十六架减为二十架。这可谓唐代雅乐建设最后的尾声。

（二）宋代雅乐的制定

宋朝的建立是在中国土地经过了五代十国的混乱之后，当时的社会并不稳定。在文化思想上，中唐安史之乱后，一些儒士大夫重新提起了“尊王攘夷”之说。韩愈、柳宗元掀起的以儒学复兴为旨的复古运动流至宋朝也已风起云涌、蔚成气候，加之辽、西夏地不断犯边，“复圣古、斥蛮夷”的思想得到了北宋上层统治阶级的普遍认同。这种产生于时代大背景下的复古情节，造成宋代雅乐制作反复纠缠于恢复圣古制度，各制乐官员竞相使用最原始的方法制律定尺、更铸钟磬，以期符合先王之制，求得圣古之音。

据《宋史·乐志》记载“有宋之乐，自建隆讫崇宁，凡六改作”，即太祖建隆和和岘乐、仁宗景祐李照乐、皇祐阮逸乐、神宗元丰杨杰、刘几乐，哲宗元祐范镇乐，徽宗崇宁魏汉津乐。南渡之后，由于国力衰竭，未曾大举制乐，仍沿用北宋旧乐。[2]

在经历了唐五代，天下一片混乱之后，宫悬佚失，雅音凌替。后周世宗患其无序，诏窦俨、王朴校定律吕，成王朴乐。太祖建隆元年（960 年）二月，诏窦俨详定雅乐，并命十二乐章为“十二安”，取“治世之音安以乐”之义。[3]后又以王朴乐声高，“近于哀思，不合中和”，命判太常寺和岘对王朴乐律进行考定。和岘上书说古圣人制定乐器，其尺寸长短，无法以书面的形式保存下来，只能依靠累粟，求其准，后世制乐或有与之不符，皆是因为尺律使用不当的缘故。于是

[1] 《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局 1977 年版。
[2] 《宋史》卷一二六《乐一》，中华书局 1977 年版，第 2939 页。
[3] 《宋史》卷一二六《乐一》，中华书局 1977 年版，第 2939 页。

依和岘言，以西京铜望臬古尺制造新律，又内出上党羊头山矩黍，累尺校律，两相符合，“隧重造十二律管，声由是雅，乐音始和畅”[1]此时的和岘乐比起王朴乐乃下一律。

仁宗景祐元年（1034 年），判太常寺燕肃上言：“大乐制器岁久，金石不调”，复以王朴律准考订。时李照以知音闻，谓“王朴律准视古乐高五律，视教坊乐高二律”，“不合古法”，请求依神瞽法编铸钟磬，改制大乐。李照于是取潞州羊头山矩黍，以一黍之长，累百成尺，又兼以“太府布帛尺”古尺制度为根据，所成的李照乐比和岘乐下三律。[2]

后皇祐中，诏侍从、礼官参定音律，阮逸、胡瑗以通知古乐而参与制定。此次制作“用上党羊头山矩黍中者累广求尺，制黄钟之声”，阮逸又“独执《周礼》嘉量声中黄钟之法及《国语》钧钟弦准之制”，请求根据该嘉量的尺寸和其所发的黄钟音高来定尺度和乐律。所成新乐较旧乐下一律，取名为《大安》。但是在初次演奏时，议者以为“钟声渰(yan3)郁震，不和滋甚，隧独用之常祀、常会”。[3]

元丰时，知礼院杨杰上书言大乐之失，神宗下诏范镇、刘几与杨杰共同详议。刘几、杨杰“议律主于人声，不以尺度求合”，认为“先儒以为依人声而制乐，论乐器以写音，乐本效人，非人效乐者”，请求遵照古训，以人声定乐律。杨、刘所制大乐下王朴乐二律，并复用仁宗时所制编钟，以“追考成周分乐之序，辩正二舞容节”。[4]然而，范镇却持房庶之言，欲求得一稃二米真黍，以律生尺，改修钟量，并请求废罢四清声。不过神宗下诏从刘几、杨杰之议，于是元丰中出现了杨杰、刘几乐。

虽然如此，但范镇言杨杰、刘几乐声杂郑卫靡靡之音，不合大雅，请以太府铜重新铸乐。范镇主张房庶之说，以律生尺，认为“照（李照）以纵黍累尺，……是皆以尺生律，不合古法”，主张依房庶之言“实千二百黍于管，以为黄钟之长，就取三分以为空径，则无容受不合止差”，实际上依旧是用累黍法来定律。当哲宗嗣位时，范镇将这种乐律献上，此律比李照乐下一律。后来，杨杰驳斥范镇乐之失，谓之出于范镇一家之学，于是朝廷弃之不用。

[1] 宋·李焘：《续资治通鉴长编》卷七《太祖乾德四年》，上海古籍出版社 1986 年版。
[2]《宋史》卷一二六《乐一》，中华书局 1977 年版，第 2949 页。
[3]《宋史》卷一二七《乐二》，中华书局 1977 年版，第 2959～2970 页。
[4]《宋史》卷一二八《乐三》，中华书局 1977 年版，第 2981～2988 页。

徽宗崇宁年间，自言“师从唐仙人李良，授鼎乐之法的”魏汉津，为了取媚于徽宗，指斥历次定律所用之法皆不合古制，无法恢复圣人之声，要求破除累黍成尺定律之说。同时以夏禹以身为尺寸长度的事例，请求以徽宗之指长定律，取徽宗中指、四指、五指指长，铸成九鼎、大钟等乐器，这便是是宋朝后来一直所用的“大晟乐”。虽然对于实际运用中的“大晟律”是否真的是用皇帝之指长所定，一直有所讨论和怀疑，李幼平在其博士论文中就指出，“托指尺为名，而行某种已存之实。以巧饰之辞，惑主之法，将某种已经存在的事实合法化、合理化。……是否能换个角度，看作是赵宋朝廷对侵入宫廷之世俗音乐文化的认可与进一步规范呢？”[1]

不过经过了多次的乐议和讨论之后，宋代的制乐活动到制定“大晟乐”后算是有了个结果。其后的近百年时间里，宋朝没有再进行大的乐议和改乐活动。

宋朝的雅乐制定可以说是围绕着黄钟音高的讨论而在进行，努力寻找到一个最符合古律的黄钟音，成为各位大臣们争论的焦点，造成了终宋一代乐有六改的状况。如此频繁的大规模改乐活动，是前朝所没有的。我们可以比较看看唐朝，唐代的雅乐经唐初祖孝孙、张文收制定之后，就没有再经过大的改动，特别是在黄钟音高问题上，几乎就没有过多的提到，这与宋代的做法可谓形成了鲜明的对比。通过两朝雅乐的制定，我们已能感觉到“唐尤简”、“宋复古”的特点。

[1] 李幼平：《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 107 页。

第二章、唐宋雅乐音乐形态之对比

（一）乐章之比

所谓雅乐乐章即是用于郊祀、宗庙祭祀等礼仪中的歌辞。从《周礼》、《礼记》、《仪礼》、《史记·封禅书》及正史《礼乐志》的记载看，郊庙祭祀礼仪，隆重而繁缛。历代乐志中都有大量篇幅来记载雅乐歌辞。

首先我们可以从正史中记载的乐章数量来比较一下。元·脱脱所著《宋史·乐志》共十七卷，乐章即占有十卷，共计 1689 首。《宋会要辑稿》与《宋会要辑稿补编》乐部录乐章 805 首，不见于《宋史·乐志》的有 121 首。分别归于《会要》乐六：方丘 9 首，雩祀 15 首，祠祭朝献 1 首。乐七：饗太庙 30 首，御楼 12 首。乐八：鼓吹 47 首。《补编》录 7 首。[1]除去重复，宋代乐章今见者即有 1710 首之多，约为《旧唐书·音乐志》所录唐代乐章的四倍（《旧唐书》录乐章 417 首）。单从数量上我们就发现宋代的规模远大于唐代。当然乐志中所录乐章的数量不一定是最全面的，如在《大唐郊祀录》、《唐会要》“太常乐章”、《乐府诗集·郊庙歌辞》等中都还记有唐时的雅乐乐章。不过单从两朝乐志所录乐章来看，宋朝的还是远远多于唐朝。

此外，从体裁来说，宋代用于郊庙仪式者，皆为四言《诗经》雅颂体。采用雅颂体撰写雅乐乐章，为历代雅乐乐章撰写者所遵循。但若将宋代用于郊庙祭祀仪礼的声诗与宋·郭茂倩《乐府诗集》所录之唐代郊庙歌辞加以对比，我们会看到，宋代郊庙歌辞的撰写在体式上追寻“古之作乐”的倾向更为突出。

郊庙声诗，今存于《乐府诗集》者，如汉代的《郊祀歌》，共 19 章，体式并不规整，其中《练时日》三言四十八句；《帝临》四言十二句；《天地》四言十四句，七言十三句，等等。唐代郊庙声诗几乎每一组乐歌中都有五言、七言近体的歌辞穿插期间，乃至整章皆为律体。如：《乐府诗集·郊庙歌辞》所录《祀圜丘乐章》中的《豫和》、《舒和》；《祀昊天乐》的《豫和》、《舒和》；《封泰山乐章》中的《舒和》；《祈穀乐章》中的《舒和》；《明堂乐章》中的《舒和》、《徵音》；《雩祀乐章》、《五郊乐章》、《朝日乐章》等都为七言四句。唐玄宗时的《享龙池乐章》十章则皆为七律。

[1] 此处数据参考李方元博士学位论文《宋史乐志研究》，上海音乐学院出版社，2004 年版，第 291 页。

唐代郊庙声诗，每一套乐章，随仪式的变化，歌辞体式也发生变化。如贞观年间所制《祀圜丘乐章》，共六章。祭天神用《豫和》，歌辞七言四句，后一联为带“兮”的骚体句。这一点看上去十分细微的变化，但即使在无法耳闻其乐的今天，诵读起来也能享受到一种悠扬飘逸的美感。[1]第二章《太和》，皇帝行及临轩时所奏，随着前一章天神下降时悠扬飘逸的曲调，这时的《太和》乐章，歌辞变为四言八句，音乐的节奏稳重和缓。接着登歌奠玉帛，奏《肃和》，郊庙俎入，奏《雍和》，乐章均为四言八句，造成一种配合人物动作徐缓而行的效果，而在结构相同歌辞的反复歌唱中，显示出气氛的肃穆。其后是酌献、饮福酒，奏《寿和》，声诗为四言四句，歌辞表达的是对前三献的总结，起承前启后的作用。之后为送王公出入，送文舞出，迎武舞入，奏《舒和》，为七绝一首。又如武后所作《享昊天乐章》，[2]共八章。第一章五言六句，第二章三言八句，第三章六言八句，第四章五言十句，第五、六章四言十句，第七章四言四句，第八章七言四句。每一章的句式均有变化，意味着音乐各篇章的变化，不同辞式配以不同的韵律，整篇乐章显得生动华美。唐雅乐乐章的主要形式还是雅颂四言句式、汉郊祀三言句式和近代律诗五言七言句式三种。[3]

现在来看看宋代的情况，《宋史·乐志七》所载宋代郊祀乐章：《建隆郊祀八曲》、《咸平亲郊八首》、《景祐亲郊三圣并侑二首》、《常祀二首》、《元符亲郊五首》、《政和亲郊三首》、高宗《祀昊天上帝》十七首、《祀圜丘》三十首、宁宗《郊祀》二十九首，共计 104 首，均为整整齐齐的四言雅颂体，篇制亦为四言八句、四言四句为主。比如，《建隆郊祀八曲》：降神《高安》四言八句；皇帝升降《隆安》，四言四句；奠玉帛《嘉安》，四言四句；饮福《禧安》，四言八句；亚献、终献《正安》，四言四句；送神《高安》，四言四句。《咸平亲郊八首》声诗的体式，及排列顺序与《建隆郊祀八曲》完全相同。而《宁宗郊祀二十九首》，一律为四言八句，毫无变化。相同节奏多次反复，旋律单一，徐缓冗长。宋代郊庙声诗的创制，在词乐逐步兴盛的背景下，仍然扬弃了宏丽的楚歌体、畅达悠扬的律体、富于错综变化的杂言以及当时流行的长短句，而依然用纯正的四言，不能不说是复古仿古的表现。大臣王尧臣关于国朝乐名宜用《大安》的上言，可谓是对宋朝雅乐乐

[1] 杨晓霭《宋代郊庙仪式声诗的舒迟和雅风格及其形成》西北师大学报(社会科学版)2004 年第 4 期。
[2]《乐府诗集》卷四，中华书局 1979 年版，第 59，61 页。
[3] 孙晓辉《两唐书乐志研究》，上海音乐学院出版社，2004 年版，第 325 页。

章特质的极好概括："按太常天地、宗庙、四时之祀，乐章凡八十九曲，自景安而下七十五章，率以安名曲，岂特本道德、政嘉靖之美，亦缘神灵、祖考安乐之故。臣等谨上议，国朝乐宜名《大安》。"[1]祀天地，祭地祇，夸耀祖宗功德，歌颂统治者地文德武功，乐章的名称自然也要赋予"行远垂久之效"。

《周礼》中，祀神明祖先等重大祭典，主祭者必定是"王"，这是最高权利的一种重要标志。唐代的雅乐歌辞，几乎由帝王与高级文员所制而成，不过到了开元年间，演唱雅乐的太常乐工并没有严格按辞歌唱，而是以燕乐所用之辞来代替之，《旧唐书》上就记有"自后郊庙歌工乐师传授多缺，或祭用宴乐，或郊称庙词。"[2]在宋代，祭祀乐章，皇帝往往也加入制定，《宋史·乐志一》：真宗大中祥符五年，"圣制荐献圣祖文舞曰《发祥流庆之舞》，武舞曰《降真观德之舞》""上又取太宗所撰《万国朝天曲》曰《同和之舞》，《平晋曲》曰《定功之舞》，亲作乐辞，奏于郊庙。"在《续资治通鉴长编》卷一六八上也载有"皇祐二年六月，仁宗御撰明堂乐八曲，以君、臣、民、事、物配五音，天地人四时为七音"。在这一点上两朝存在着一定的相似性。但唐朝后期开始将燕乐歌辞用到雅乐活动中了。而宋朝则有着明显的区分，不能混用的。

祭祀活动的中的歌辞部分应该说往往不被现代研究所重视。认为里面充斥着崇古、尊君、颂神等思想，文辞又比较晦涩。特别是对于音乐艺术来说，几乎没有多少积极意义。不过雅乐乐章，作为正史中记载的重要部分，其数量和规模，从侧面反映了当时雅乐活动的状况。我们可以通过数据直观的比较来了解两朝雅乐的繁简与复古程度。

（二）乐仪之比

乐仪是礼乐活动中的音乐仪式部分，是从具体的仪式出发，对音乐活动及其乐队编制和乐器使用的总体安排。一般包括三方面的内容：一是乐队编制和乐器配备；二是所用乐曲；三是仪式中音乐的作、止之节。[3]不同的朝代所用的乐曲大多不同，其旋律或许有相似之处，现已不可考，但所用歌辞则完全不同。如唐朝用《十二和》，宋朝则是以《大安》来定名。但在音乐的作、止之节上则一样，

[1]《宋史》卷一三二《乐六》，中华书局 1977 年版，2966 页。
[2]《旧唐书》卷三十《音乐三》，中华书局 1977 年版。
[3] 李方元《<宋史·乐志>研究》，上海音乐学院出版社，2004 年版，第 293 页。

都是“击柷乐作，击敔乐止”，二朝完全一样。所以我将比较的重点放在了乐队编制和乐器的配备上。

1．乐队编制之比

雅乐演出中，乐队往往会扮演非常重要的角色，其演出贯穿整个雅乐活动，既有大型的乐队表演，又为乐歌和乐舞来伴奏，同时以不同的乐队组合来配合不同场合的需要。

唐代的雅乐乐队：

皇帝祭祀天地、宗庙、朝会时使用的雅乐乐队，一般规格最高，被称为是宫悬乐队。《唐六典》卷十四载：“凡天子宫县（通‘悬’），太子轩县。宫县之乐：镈钟十二，编钟十二，编磬十二，凡三十有六簨。宗庙与殿庭同。郊、社稷则二十簨，面别去编钟、磬各二簨也。东方、西方，磬簨起北，钟簨次之；南方、北方，钟簨起西，磬簨次之。镈钟在编县之间，各依辰位。四隅建鼓，左柷、右敔。又设笙、竽、笛、箫、篪、埙，系于编钟之下；偶歌琴、瑟、筝、筑，系于编磬之下。其在殿庭前，则加鼓吹十二案于建鼓之外；羽葆之鼓、大鼓、金錞、歌箫、笳置于其上焉；又设登歌、钟、磬、节鼓、琴、瑟、筝、筑于堂上；笙、和、箫、篪、埙于堂下。”宫悬之舞用八佾，文舞之制：左执籥，右执翟，二人执　以引之。

雅乐乐队之外，在祭祀活动中，还用到了登歌乐队，隋代的登歌之制有明文规定，“登歌法，十有四人。钟东磬西，工各一人。琴、瑟、筝、筑各一人，并歌者三人，执节七人，并坐阶上。笙、竽、箫、笛、埙、篪各一人，并立阶下。悉进贤冠，绛公服。”[1]唐代继承了隋代的登歌制度，《新唐书》卷二一《礼乐志》记载“登歌，钟、磬各一簨，节鼓一，歌者四人，琴、瑟、筝、筑皆一，在堂上；笙、和、箫、篪、埙皆一，在堂下。”登歌乐队被用于郊祀和殿庭等祭祀活动中，“祭天神奏豫和之乐，地祇奏顺和，宗庙奏永和。天地宗庙登歌俱奏。”[2]

此外，还有鼓吹十二案，也是用于雅乐演出地乐队。若要追寻“鼓吹十二案”产生的源头，可上溯至南朝梁时宫廷鼓吹的“熊罴十二案”，《乐府诗集》中记载：“梁又有鼓吹熊罴十二案，其乐器有龙头大棡鼓、中鼓、独揭小鼓，亦随品序给赐焉。周武帝，每元正大会，以梁案架列于悬间，与正乐合奏。隋又于案下设熊

[1]《隋书》卷十五《音乐志》，中华书局 1977 年版。
[2]《旧唐书》卷二十八《音乐一》，中华书局 1977 年版。

罴驱豹，腾倚承之，以象百兽之舞。唐因之”。[1]唐代的鼓吹十二案是在“含元殿”演奏雅乐“其熊罴者有十二，皆有木雕之，悉高丈余，其上安版床，复施宝幌，皆金彩装之，于其上奏雅乐。含元殿方奏其乐也，奏《唐十二时》、《万宇清》、《月重轮》三曲。亦谓之‘十二案’”。《新唐书》卷二一《礼乐志》有较简明的记载，“若朝会则加钟磬十二簨，设鼓吹十二案于建鼓之外。案设羽葆鼓一，大鼓一，金錞一，歌、箫、笳皆二。”唐代的鼓吹十二案这一形式始于贞观初，当时将乐悬由梁的二十六架增到三十六架，并加上了十二案：“贞观初增三十六架，加鼓吹熊罴按十二于四隅。”[2]鼓吹十二案演出时的服装同武舞郎服，为武官之服制：“武弁者，武官朝参、殿庭武舞郎、堂下鼓人、鼓吹案工之服也。”

唐代的鼓吹被分为了两大部，殿庭鼓吹称“熊罴部”，即前面提到的鼓吹十二案；卤簿鼓吹被称为“鼓吹部”。唐代的鼓吹承隋制，设立鼓吹署专门管理，其主要职能是备卤簿奉礼。《唐六典》卷十四“鼓吹署”记卤簿之制：“大驾行幸，卤簿则分前、后二部以统之。法驾则三分减一，小驾则减大驾之半。”又“凡大驾卤簿一千八百三十八人，分为二十四队，列为二百一十四行；小驾卤簿一千五百人，分为二十四队，列为一百二十行；东宫卤簿六百二十四人，分为九队，列为三十一行。”其中大驾卤簿主要是皇帝用于郊祀、巡狩、纳后等大型的礼仪活动，也可归为是雅乐的仪仗乐队。在《新唐书》卷二三下《仪卫志》中记载：“凡鼓吹五部：一鼓吹，二羽葆，三铙吹，四大横吹，五小横吹，总七十五曲。”

我们将大驾卤簿中的乐器可以归类如下：[3]

卤簿名称		鼓吹乐器
皇帝	大驾前部	鼓吹一部：棡鼓 12，金钲 12，大鼓 120，长鸣 120； 铙吹一部：铙鼓 12，歌、箫、笳各 24； 大横吹一部：大横吹 120，节鼓 2，笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥各 24； 羽葆一部：棡鼓 12，金钲 12，小鼓 120，中鸣 120，羽葆鼓 12，歌、箫、笳各 24。
	大驾后部	羽葆一部：羽葆鼓 12，歌、箫、笳各 24； 铙鼓一部：铙鼓 12，歌、箫、笳各 24； 小横吹一部：小横吹 120，笛、箫、筚篥、笳、桃皮筚篥各 24。
	法驾	减太常卿，鼓吹减三分之一
	小驾	鼓吹减大驾之半

[1] 宋·郭茂倩《乐府诗集·鼓吹曲辞》，中华书局 1979 年版。
[2]《旧唐书》卷二九《音乐志》，中华书局 1977 年版。
[3] 参看孙晓辉博士论文《两唐书乐志研究》，第 306 页，所列唐卤簿鼓吹等级表。

粗略的算一下，一个完整的大驾卤簿乐队需要乐工 1430 人，如此庞大的仪仗队环绕在皇帝的玉辂周围。当然这还不包括官员、文武士卫等，总数加起来可能有近万人之多，足可见唐朝举行一次大型祭祀朝会活动的排场和规模。

宋代的雅乐乐队

宋初以来，在宫廷中的郊庙祭祀以及皇帝于正殿接受朝贺、典礼一类活动中，都有太常雅乐的活动。宋徽宗崇宁四年（1105 年），宫廷中专设大晟府，来掌管宫廷的雅乐。宋代宫廷乐队的编制无论在乐律的制定、乐队的规模、乐器的品种以及多种组合形式等方面，与唐代相比 ，增加了不少新的内容。

宋代宫廷雅乐乐队的设置，主要包括：鼓吹十二案乐队、宫架乐乐队和登歌乐乐队三种。这三种乐队形式与唐代还是保持一样。不过在人员配备，乐器种类上却增加不少。

宋初“鼓吹十二案”乐队

在宋朝建立之前的五代十国时期，期间 53 年，皇权不断更迭，战乱的频繁，宫廷雅乐几乎不存。《宋史·乐一》记载后唐庄宗时，“先王雅乐，贻将扫地”，又有后周世宗时“尝观乐县，问工人，不能答。”因此，在这种背景下，宋朝立国之初，要想很快恢复庞大、复杂地雅乐，是很困难的。《宋史·乐一》上有记载，北宋初乾德元年（963 年），宋太祖要举行秋天地祭礼，但当时“乐工未具”，只能“诏选开封府乐工八百三十人，权隶太常习鼓吹”。不过这里的“鼓吹”已不是汉代时由北方少数民族传入的“鸣笳以和箫声”的鼓吹乐。据《文献通考·乐十三》载：“宋太祖建隆初，修复器服，四架、二舞、十二案之制，位置陈而多，仍唐旧然，承兵战之余，制度草创，故施于殿庭。”此处所用之鼓吹，实为“鼓吹十二案”。

在宋代，“鼓吹十二案”在宫廷雅乐中被正式确认，是在乾德四年（966 年），据《宋史·乐一》记载：“乾德四年，始令有司复二舞、十二案之制。”两年后，即公元 968 年，太常寺又上言：“宗庙殿庭宫悬三十簴，郊社十二簴，殿庭加鼓吹十二案。”这样鼓吹十二案乐队在朝会礼仪中，陈设于乐悬之间，配合演奏。

宋代鼓吹十二案的乐队，总共有 108 名乐工，使用 84 件乐器。关于其编制，《宋史·乐一》记载：“设毡床十二，为熊罴腾倚之状，以承其下，每案设大鼓，

羽葆鼓，金錞各一，歌、箫、笳各二，凡九人。”同年九月，加入可“十二旋相为宫，亦可通八十四调，其制如雅笛而小，长九寸与黄钟等。其窍有六，左四右二，乐工执持，两手相交，有拱揖之状”的“拱宸管”（后又于 996 年被废）

随着宋朝统治者统治地位的稳定，为巩固政权的需要，其也试图恢复、重建礼乐制度。作为向正统雅乐乐队过渡时期的“鼓吹十二案”乐队，其使命也渐渐完成。宋真宗时，“时即罢兵，垂意典礼，至是诏曰：‘致恭明神，邦国之重事；升荐备乐，方册之彝章，矧在尊神，固当严奉。举行旧典，用格明灵’。自今诸大祠并宜用乐，皆同感生帝、六变、八变如‘通礼’所载”。[1]于是，大中祥符元年四月（1008 年），宋宫廷取消了封禅时用到的鼓吹十二案。特别是到了神宗元丰年间，宫中出现了这样的言论：“言者以鼓吹害雅乐，欲调治之，令于正声相得。”徽宗崇宁四年八月（1105 年），罢朝会时所用的鼓吹十二案，“大司乐刘昺言：‘大朝会宫架旧用十二熊罴案，金錞、箫、鼓、筚篥等与大乐合奏。今所造大乐，远稽古制，不应杂以郑、卫。’诏罢之。”于是鼓吹十二案被彻底排斥，以之代雅乐的历史也随之结束，这一举动在某种意义上也反映了宋统治者在音乐观念上的“崇雅抑俗”的倾向。

大晟府与宫架乐队、登歌乐队

宫架乐队是宫悬之乐在宋代的称谓。宋以前称“宫悬”，这也是宋代对西周礼乐制中“宫悬”之乐的继承。登歌乐是在堂上演出，有歌唱的小型乐队，其特点与宫架乐队相比，除了无随月用律外，其它与宫架乐队相仿，只是乐队排列和乐器的使用，较宫架乐队规模要小一些。现据《宋史·乐四》的记载，将大晟府主持下规定的宫架乐、登歌乐的乐队规模介绍如下：

1>．宫架乐队

在大朝会和皇帝亲祠时所用的宫架乐队编制：“四方各设编钟三，编磬三。东方，编钟起北，编磬间之，东向。西方，编磬起北，编钟间之，西向。南方，编磬起西，编钟间之。北方，编钟起西，编磬间之，俱北向。设十二镈钟，特磬于编架内，各依月律。四方各镈钟三。特磬三。东方，镈钟起北，特磬间之，东向。西方，特磬起北，镈钟间之，西向。南方，特磬起西，镈钟间之；北方，镈

[1] 《宋史》卷一二六《音乐一》，中华书局 1977 年版。

钟起西，特磬间之，皆北向。植建鼓、餅鼓，应鼓于四隅，建鼓在中，餅鼓在左，应鼓在右。设柷、敔于北架内：柷一，在道东，敔一，在道西。设瑟五十二，列为四行：二行在柷东，二行在敔西。次，一弦琴七，左四右三。次，三弦琴一十有八；次，五弦琴一十有八，并分左右。次，七弦琴二十有三；次，九弦琴二十有三；并左各十有二，右各十有一。次，巢笙二十有八，分左右。次，匏笙三，在巢笙之间，左二，右一，箫二十有八；次，竽二十；次，篪二十有八；次，埙一十有八；次，篴二十有八，并分左右。雷鼓、雷鼗各一，在左；又雷鼓、雷鼗各一，在右：并在三弦、五弦之间，东西相向。晋鼓一，在匏笙间，少南北向。副乐正二人在柷，敔之前，北向。歌工三十有二。次柷、敔东西相向，列为四行，左右各二行。乐师四人，在歌工之南北，东西相向。运谱二人，在晋鼓之左右、北向。执麾挟仗色掌事一名，在乐簨之右，东向。副乐正同乐正服，乐师绯公服，运谱绿公服，乐正执麾人并同登歌执麾人服。”[2]

亲祠宫架乐队乐器编制图

乐		器	数量
八音种类	金	编钟 12、镈钟 12	24
	石	编磬 12、特磬 12	24
	土	埙 18	18
	革	建鼓 4、餅鼓 4、应鼓 4、雷鼓 2、雷鼗 2（灵鼓 2、灵鼗 2、路鼓 2、路鼗 2）晋鼓 3	17
	丝	瑟 52、一弦琴 7、三弦琴 18、五弦琴 18、七弦琴 23、九弦琴 23	141
	木	柷、敔	2
	匏	巢笙 28、匏笙 3、竽 20	51
	竹	箫 28、篪 28、篴 28	84
		总计：	361

2>．登歌乐队

在大朝会和皇帝亲祠时所用的登歌乐队编制：“金钟一，在东；玉磬一，在西，俱北向。柷一，在金钟北，稍西；敔一，在玉磬北，稍东。搏拊二，一在柷北，一在敔北，东西相向。一弦、三弦、五弦、七弦、九弦琴各一，瑟四，在金钟之南，西上；玉磬之南亦如之，东上。又于午阶（南）之东，设篴二，篪一，

[2] 可参看杨荫浏《中国古代音乐史稿》，人民音乐出版社 1981 年版，第 398 页。

巢笙二，和笙二，为一列，西上。埙一，在篆南。闰余匏一，箫一，各在巢笙南，又于午阶之西，设篆二，篪一，巢笙二，和笙二，为一列，东上。埙一，在篆南。七星匏一，在巢笙南。箫一，在九星匏西。钟、磬、柷、敔、搏拊、琴、瑟工各坐于坛上。埙、篪、笙、篆、箫、匏工并立于午阶之东西。乐正二人在钟磬南，歌工四人在敔东，俱东西相向。执麾挟仗色掌事一名。在乐簴之西，东向。乐正紫公服，乐工黑介帻；执麾人平巾帻，并绯绣鸾衫，白绢夹跨，抹带。”

亲祠登歌乐队乐器编制

乐		器	数量
八音种类	金	金钟	1
	石	玉磬	1
	土	埙 2	2
	革	搏拊 2	2
	丝	一弦琴 2、三弦琴 2、五弦琴 2、七弦琴 2、九弦琴 2、瑟 8	18
	木	柷、敔	2
	匏	巢笙 4、和笙 4、闰余匏、七星匏、九星匏	11
	竹	箫 2、篪 2、篆 4	8
			总计：　45

同时我们也能从当时人所记载下的文字，看到其乐队活动的场面。孟元老在《东京梦华录》载有：“三更驾旨郊坛行礼，……，有登歌道士十余人，列钟磬二架，余歌色及琴、瑟之类，三五执事人而已。坛前设宫架乐，前列编钟玉磬，其架有如常乐，方响增其高大。编钟形稍扁，上下两层，挂之架，两角缀以流苏。玉磬状如曲尺，系其曲尖处，亦架之，上下两层挂之。次列数架大鼓，或三或五，用木穿贯，立于架座上。又有大钟，曰景钟，曰节鼓。有琴而长者，如筝而大者，截竹如箫管，两头存节而横吹者，有土烧成如圆弹而开窍者，如笙而大者，如箫而增其管者。有歌者，其声清亮，非郑卫之比。宫架前立两竿，乐工皆裹介帻如笼巾，绯宽衫，勒皂。……乐作，先击柷。以木为之，如方壶，画山水之状，每奏乐击之，内外共九下，乐止则击敔。如伏虎，脊上如锯齿，一曲终，以破竹刮之。”[1]透过这些文字，我们能从一位百姓的眼中看到当时宫廷雅乐的演出情况。

上面将唐宋两朝雅乐乐队，分别加以了介绍，我们会发现，在大的乐队形式上，两朝没有什么区别，都用到了鼓吹乐队、宫县乐队、登歌乐队。相比较于乐

[1] 宋·孟元老《东京梦华录》卷十，驾诣郊坛行礼，中华书局 1982 年版。

队规模，两朝间也相差不大，都可谓规模宏大，其人数达到上千。但我们也必须了解，如此的做法唐朝是为了显示自己中原大国的威威国风，宋朝则是为了宣扬君权神授而摆的巨大排场。但在乐队中乐器的配备，则能发现他们明显的不同。唐时多用传统钟磬乐器，其中也杂少量胡乐器，如笳。而到了宋代，新出现了不少的新造的乐器。

此外，宋朝为了推行雅乐，将其推广到燕俗乐中。大晟府时期所颁布的宫架、登歌乐队，就对宋代的教坊乐也有影响。《文献通考》载："政和三年诏以大晟乐播之教坊，颁行天下，尚书省言：大晟燕乐已拨归教坊所用，习学之人，原隶大晟府教习，今当并令就教坊习学从之。"[1]《宋史·乐四》记载，大晟乐颁布之后，政和三年（1113 年）五月，徽宗皇帝下诏曰："大晟之乐已荐之郊庙，而未施于宴飨。比诏有司，以大晟乐播之教坊，试于殿庭，五声即具，无沾滞焦急之声。嘉于天下共之，可以所进乐颁之天下，其旧乐悉禁。"又记有同年八月，"大晟府奏，以雅乐中声播于宴乐，旧阙徵角二调，及无土石匏三音，今乐并已增入。诏颁降天下……四年正月，大晟府言，燕乐宫调多不正，皆俚俗所传，今依月律改定。诏定"可见，在这样的一种倡导下，大晟府的雅乐已经渗透到教坊乐队以及宴乐活动中了。这样的做法在唐代是从没有出现过的，此外宋代不光努力将雅乐向教坊和民间渗透，还不断的追求复古和神秘性，新造了不少的乐器。下面我们将两朝雅乐中所用乐器进行一下比较。

2．雅乐乐器之比

我们首先来看看宋代宫架乐、登歌乐所用的乐器，其在命名上多是借用了周代乐器的名称，但我们同时也能发现：作为宋代乐器发展的代表性乐器，弦类乐器和吹管类乐器在雅乐乐队中，其使用的数量远远超过金石类乐器，如在亲祠宫架乐队中公用 361 件乐器，弦管类有 276 件，占 76%，而金石类乐器有 48 件，占 13%。在亲祠登歌乐队中共 45 件乐器，弦管类有 37 件，占 82%，而金石类仅有 2 件占 4%。李幼平认为"由于宋人对编钟音高与十二音律对应关系的强化甚至误解，以至于削弱了将青铜编钟作为乐器而使用的特殊演奏效果，导致了编钟乐器功能向'律器'性能方向的变迁。……在宋代出现了律学性能甚至超过其

[1] 元·马端临《文献通考》乐十九，中华书局 1986 年版。

实际音乐演奏功能的时代特征。”[1]宋代宫廷雅乐器其特点我们可以归纳为以下几个方面。

首先雅乐器、俗乐器发展的阶段性和不均衡性，这与统治者的干预有着很大的关系。北宋时期，统治者对雅乐非常重视，在六次改乐期间制作了大量的雅乐乐器，使得宋朝雅乐器的数量迅速增加，不仅继承了前代的乐器，还出现了大量的新种类，如两仪琴、十二弦琴、五弦阮、九弦琴等。统治者一方面对宫廷雅乐器进行极力推广外，对于民间的俗乐则加以限制，特别时徽宗时期，大晟新乐制成后，统治者为了维护新乐的尊严，多次下诏对各地的音乐形式及乐器进行禁止。

其次宋宫廷雅乐器的制作弥漫着神秘主义的色彩，这一点是其他朝代所无法媲及的。宋朝统治者为恢复雅乐的需要，不惜花费大量的人力物力制造大批的雅乐乐器。由于统治者在制造乐器之初就带有神话雅乐器的动机，所以在制作乐器时，便借助阴阳五行、天文历法及十二律等外界因素为雅乐器披上神秘的外衣。如至道元年（公元 995 年）太宗曾亲制九弦琴、五弦阮。《宋史》载：“雅乐与郑、卫不同，郑声淫，非中和之道。朕常思雅正之音可以治心，原古圣之旨，尚存遗美，琴七弦，朕今增之为九，其名曰君、臣、文、武、礼、乐、正、民、心，则九奏克协而不乱矣。阮四弦，增之为五，其名曰金、木、水、火、土则五材并用而不悖矣。”再有两仪琴、十二弦琴、七弦琴、九弦琴等，而这些乐器的出现主要只是为了满足祭祀时神秘主义的需要，“时又出两仪琴及十二弦琴二种，以备雅乐。两仪琴者，施两弦、十二柱、十二弦琴者，如常琴之制而增其弦，皆以象律吕之数。又敕造七弦、九弦琴，皆以圆其首者以祀天，方其首者以祀地”。[2]另外在给乐器命名上也突出地表现了这一点，如雅乐宫悬乐队中的琴被分别命名为一弦琴、三弦琴、五弦琴、七弦琴、九弦琴，还有两仪琴、十二弦琴；再如笙类乐器被称为七星匏、九星匏、闰余匏、七管、九管、七星、九星等。如此众多的同类乐器的出现，并不能增加演出时的音色变化，充其量就是体现了雅乐演出的排场和满足神秘主义的要求，同时也带来了极大的浪费，对于新乐器的制作和研究则是不利的。

此外宋朝还不断努力将俗乐器雅化，虽然曾下令以统一乐器形制和音高标准的办法限制俗乐器的发展，以图维护宫廷雅乐器的尊严。但仍然有一部分俗乐乐

[1] 李幼平：《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》，上海音乐出版社 2004 年版。
[2]《宋史》卷一二六《乐一》，中华书局 1977 年版。

器进入到了雅乐的行列中，如筚篥，被用于教坊乐部、云韶部、钧容直、东西班等燕乐乐队中外，还用于鼓吹熊罴十二案，而成为了雅乐乐器。而筚篥实为外夷乐器，陈旸《乐书》记："筚篥，出于羌胡龟兹，后世乐家流以其悬宫转器以应律管，因谱其音为众器之首，至今鼓吹教坊用之以为头管。"如此说来，我们很难界定筚篥到底是一种性质的乐器。不过后来熊罴十二案，被排除在了雅乐之外，其原因很可能就是因为其中含有胡俗之乐。

同时宋代雅乐器的传播带有一定的官方行为，就是统治者通过行政手段对乐器的流行与传播加以关涉，从而改变乐器的传播途径，并最终造成乐器的形制或使用场合发生改变的行为。宋徽宗时期，大晟雅乐和燕乐乐器制成后，在用于宫廷音乐活动的同时也以诏令的形式强行向全国推广"大晟之乐已用之郊庙，而未施于宴享。比诏有司，以大晟乐播之教坊，试于殿庭……嘉于天下共之，可以所进乐颁之天下，其旧乐悉禁。"同时，对于民间乐器及乐种以政令的形式强加限制"旧来淫哇之声如打断、哨笛、呀鼓、十般舞、小鼓腔、小笛之类与其曲名悉行禁止，违者及听者悉坐罪。"[1]我们会发现，宋代的雅乐器，不论是从种类数量、制作命名、传播方式上，都有着很强的政治色彩。雅乐器作为音乐的载体，它的艺术追求被放到了次要位置，如何复古神秘，如何彰显皇族的高贵权威，成了它的第一目标。至于外族的胡夷之乐，更是被根本的排斥在雅乐之外。在这一点上我们比较一下唐代的做法，就能看出两者态度的极大不同了。

唐代的雅乐器，比起宋代来说就要简单的多，其中也融入了西域各民族的乐器。这一点是宋时决不允许的。据《通典》、《旧唐书》、《新唐书》以及各种典籍的记载，笳、篪、筚篥、笛等均为祭祀、朝会所必用的乐器，然其皆出于羌胡。《通典·乐四》记："笳，杜执有《笳赋》云：'李伯阳入西戎所造'"，"篪，《宋书》云：'有胡笛小篪出于胡吹'"。宋人高承《事物纪原》卷二"筚篥"条云："《乐府杂录》曰：'本龟兹国乐。'唐编卤簿名为笳管，用之雅乐，以为雅管。"《旧唐书·音乐二》称"笛"乃"汉武帝工丘仲所造也，其元出于羌中"。正统严肃的祭祀朝会中尚且如此，那么在带有享乐性质，欢腾盛大的凯乐、瑞曲中，胡夷乐器的使用旧更加的普遍了。如《旧唐书·音乐一》记"凡命将征伐，有大功献俘者，其日备神策兵卫于东门外，如献俘常仪。其凯乐用铙吹二部，笛、筚

[1]《宋史》卷一二九《乐四》，中华书局 1977 年版。

篥、笳、铙、鼓，每色二人，歌工二十四人”。又如《新唐书·礼乐十一》记载，高宗即位，张文收献瑞曲，所用乐器“有玉磬、方响、搊筝、筑、卧箜篌、大小箜篌、大小琵琶、大小五弦、吹叶、大小笙、大小筚篥、箫、铜钹、长笛、尺八、短笛，皆一；毛员鼓、连鼗鼓、桴鼓、贝，皆二”，这些乐器或出于胡乐，或受其影响。以羌胡乐器杂入雅乐演奏，是唐时雅乐雅胡相杂的重要体现。开元二十四年（736 年），玄宗“升胡部于堂上”，同时其三大乐舞均融有胡声，《破阵乐》、《上元乐》“皆用大鼓，杂以《龟兹》乐，其声震历。……《庆善乐》专用《西凉》乐，声颇闲雅。每享郊庙，则《破阵》、《上元》、《庆善》三舞曲皆用之”。[1]陈寅恪先生在《旧唐书·音乐二》同条下批注：“可知唐世庙堂雅乐，亦杂胡声也。”[2]以有胡乐的三大乐舞用于郊庙祭祀，可见其胡雅相杂的普遍性。又玄宗每燕设酺会，即召“太常卿引雅乐，……，太常乐立部伎、坐部伎依点鼓舞，间以胡夷之伎。……又令宫女数百人自帷击雷鼓，为《破阵乐》、《太平乐》、《上元乐》，虽太常积习，皆不如其妙也”。[3]唐·段安节《乐府杂录》之“龟兹部”条云：“《破阵乐》曲亦属此部，秦王所制，舞人皆衣画甲，执旗旆。外藩镇春冬犒军，亦舞此曲，兼马军引入场，尤甚壮观也。”同时唐代风行的羯鼓，也出于外夷。玄宗非常酷爱，将其尊为“八音之领袖”。南卓所撰的《羯鼓录》中所收曲目众多。《破阵乐》便在其中，乃是玄宗得意之作。可见此时，已经不再是将胡夷俗乐杂用于雅乐之中，而是将原本供郊庙祭祀的乐舞，民间化和俗乐化，使其成为宴飨之乐。如此这般的由上而下，进行雅乐的俗化，足见唐朝时对于雅乐的态度，《旧唐书·音乐志》曾赞美唐乐，“作先王乐者，贵能包而用之。纳四夷之乐者，美德广之所及也”。[4]这样广泛的将胡夷之乐融入到雅乐中，可以说是唐代宫廷雅乐的一大特点。唐代开放兼容的特性，在雅乐中最明显的体现是在当时的乐舞中，唐朝这一时期，在中国音乐史上是大型歌舞乐最鼎盛的时期，同时雅乐活动是不能没有乐舞的，各朝都严格制定乐舞来配合祭祀、朝会等活动。

3．雅乐乐舞之比

唐朝雅乐开放，混杂胡乐另一非常重要的体现在于当时三大乐舞的使用。《七

[1]《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局 1977 年版，第 475 页。
[2] 陈寅恪：《陈寅恪读书札记》之《旧唐书新唐书之部》，上海古籍出版社 1989 年版，第 39 页。
[3]《旧唐书》卷二八《音乐一》，中华书局 1977 年版，第 1051 页。
[4]《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局 1977 年版，第 1069 页。

德舞》、《九功舞》、《上元舞》是唐朝宗庙祭祀的三大乐舞。其中《七德舞》原名《秦王破阵乐》，太宗为秦王时，征伐四方，民间既有此歌谣，并常常用于军中演奏。贞观年间，太宗命魏徵、虞世南、褚亮、李百药制歌辞，更名为《七德》之舞。《九功舞》，原名《功成庆善乐》，因太宗生于庆善宫而作。太宗时，冬至享宴，国有大庆，二者是必演奏之曲。《通典》卷一四七《乐七》记高宗麟德二年（665 年）十月下诏书曰："郊庙、享宴等所奏宫悬，文舞宜用《功成庆善》之乐，皆着履执拂，依旧服袴褶，童子冠。其武舞宜用《神功破阵》之乐，皆被甲持戟，其执　之人，亦着金甲。人数并依八佾，仍量加箫、笛、歌鼓等"，此二舞成为郊庙祭祀之舞。我们可以发现这二者都是源于民间曲调，初时用于宴飨之乐，后用于雅乐。《通典》同卷又云："仪凤二年（667 年），太常少卿韦万石曾奏曰：'奉麟德二年（665 年）十月敕文舞改用《功成庆善乐》，武舞改用《神功破阵乐》，并改器服，俱以《庆善乐》不可降神，《破阵乐》未入雅乐，虽改器服，其舞曲依旧，迄今不改。'"可见此二乐虽用于了雅乐，在服饰上加以了修改，但其本身的乐歌舞姿却没有变化，中间夹杂了众多的燕俗之音。

三大乐舞虽是祭祀之乐，却一直有作为燕乐演奏德情况。玄宗分乐为坐、立二部，坐部伎凡乐六部，《破阵乐》即为其中一部。而且坐部伎之《燕乐》部还另含有《庆善舞》及《破阵乐舞》。《通典·乐六》上说："《庆善乐》，四人，紫绫，大袖，丝布裤"，"《破阵乐舞》，四人，绯绫袍，锦衿袍，绯绫裤"。由舞者德服饰上看，其必是情绪欢庆，赞美颂上德乐舞。此外在《旧唐书·音乐志》记立部伎凡八部，《破阵乐》、《庆善乐》、《上元乐》均在其中。《破阵乐》"百二十人披甲持戟，甲以银饰之。发扬蹈厉，声韵慷慨，享宴奏之"，《庆善乐》"舞者六十四人，衣紫大袖裙襦，漆髻皮履，舞蹈安徐，以象文德洽而天下安乐也"，《上元乐》"舞者百八十人，画云衣，备五色，以象元气"。可见此三者气势恢宏，制作精美德乐舞常演奏于宴会之上，其中杂以胡夷之伎，供其享乐。同时《旧唐书》上记有"立部伎内破阵乐五十二遍，修入雅乐，只有两遍，名曰《七德》。立部伎内庆善乐七遍，修入雅乐，只有一遍，名曰《九功》。上元舞二十九遍，今入雅乐，一无所减。"[1]如此看来，《破阵》、《庆善》、《上元》三大乐舞，雅宴共用之。在其雅俗相杂中，不仅改变了雅乐舞人八佾之定法，而且在舞人德服饰、

[1]《旧唐书》卷二十八《音乐一》，中华书局 1977 年版。

器物等方面也由雅乐德庄严肃穆变德华美奢靡，极近享乐之风。开元八年（720年）九月，瀛州司法参军赵慎言在其所奏《论郊庙用乐表》中指出："郊庙三舞人，不依古制，未协人神。……今之舞人，并容貌鄙陋，屠沽之流，用以接神，欲求降福，固亦难矣。……诚愿革兹近误，考复古道"，[1]以此来指斥舞人的不纯，及三大乐舞援引杂芜的现象。然而直至唐末，三乐舞也并未被替换出雅乐体系，其乐舞中的娱乐风格也没有多加修改。

另有坐部伎《龙池乐》一曲，乃玄宗亲制，"舞者七十二，冠饰以芙蓉"，"备用雅乐，笙磬，舞人蹑履"，[2]又《唐会要·雅乐下》云："祭《龙池乐》章十，开元二年（714年）内出，编入杂乐。十六年（728年），筑坛于兴庆宫以仲春之月祭之。"《玉海·音乐》在此条下加注："又云《龙池乐》章十，开元元年内入雅乐，姚元崇等撰"。如此看来玄宗亲制的《龙池乐》本为雅乐，后入燕乐，成为坐部伎的曲目，但同时其作为雅乐用于祭祀大典的功用也并没有改变，可以说是雅燕共享的一部乐舞。

而在这一点上，宋朝是绝对不能容忍的，宋一代的乐舞，虽然十一朝各有增删，乐舞名也各不相同，可是他们的适用场合是单一的，没有被用于宴飨中。如此这般将雅乐与燕乐、俗乐交混使用的现象可以说是历代封建王朝中少见的。欧阳修曾评价唐朝的雅乐："盖唐自太宗、高宗作三大舞，杂用于燕乐，其它诸曲出于一时之作，虽非纯雅，尚不至于淫放。"[3]虽然宋代正统的史学家没有完全否定唐代的雅乐，但也只勉强用"尚不至于淫放"来形容，足可见当时雅俗，雅燕相杂之实了。

（三）乐律之比

唐代的乐律问题

唐代的乐律制度主要是继承隋代的传统而来，开皇年间，由于受西域音乐文化及其调式理论的影响，隋朝宫廷中展开过一场关于雅乐问题的激烈讨论，即我们现在所说的"开皇乐议"。其争论的焦点主要集中在雅乐的用律和宫调问题。雅乐的八十四调理论正是郑译于开皇七年（公元587年）正式提出的。据《隋书·音

[1]《唐会要》卷三二《雅乐上》，《文渊阁四库全书》史部三六四，政书类，606册，第443页。
[2]《通典》卷一四六《乐六》，《文渊阁四库全书》史部三六三，政书类，605册。
[3]《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局1977年版，第474页。

乐志》记载。郑译转述苏祗婆介绍的西域“五旦七调”理论，以胡琵琶——五弦琵琶的定弦及各柱音高为依据。“五旦”即五弦琵琶的五个散音，转化为黄钟、太簇、林钟、南吕、姑洗“五均”，“五均”各有七调，合为三十五调。但隋代雅乐八十四调并非是简单套用“五旦七调”，万宝常最早提出了八十四调理论[1]这实际上是从纯理论而言，在假定用全十二宫，每宫用全七调的时候，最多可有八十四调。唐朝的统治者在制定雅乐时，一方面要求每月改用一个不同的宫，《旧唐书·音乐志》记有“祖孝孙奏议，作为大唐雅乐，以十二月各顺其月，旋相为宫……五郊朝贺飨宴则随月用律为宫”。另一方面，在用某些乐曲祭不同的神祇的时候，又要求用各种不同的调。《新唐书·礼乐志》载开元时用《豫和》曲“封祀太山，类于上帝，皆以圜钟为宫，三奏；黄钟为角、太簇为徵、姑洗为羽，各一奏。……五郊迎气：黄帝以黄钟为宫，赤帝以函钟为徵，白帝以太簇为商，黑帝以南吕为羽，青帝以姑洗为角。”这样的安排是为了仪式要求的需要，但在整个唐朝的统治期间，八十四调也没有完全的用到。唐时雅乐曾在各时期间，经过屡次改订，各时期所用到的调数，互不相同。连十二宫在内，最少仅用到十六调，最多也只用到二十二调。[2]如此说来这样的纯理论在当时实际的音乐活动中并没有完全用到。不过这样的一种旋宫转调的理论，却已在宫廷雅乐中建立起来。雅乐不再拘泥于只用黄钟一宫，这种做法也算得是唐朝音乐思想开放的一大体现。

唐代雅乐的乐律理论比之宋朝来说，要单一的多，黄钟一宫确定后，就没有过多的改变了，不像宋朝在黄钟问题上多次讨论，六次改乐。它主要沿袭隋代而来，而隋代的雅乐也已经是并用胡声，且残缺损益不少，声色哀怨。开皇二年文帝诏求知音之士参定音乐。郑译说：“考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通。”[3]说的是古雅乐在流变过程中受到了胡声影响，于原五声音阶中渗入七声音阶的变宫、变徵，使调法变异，律吕不合而只有四声能通。后郑译研究了龟兹乐律，并最终用其来考订了隋代雅乐。《辽史·乐志》载“郑译得西域苏祗婆五旦之声，求合七音八十四调之说，由是雅俗之乐，皆此声矣。”可见有五声二变的新音阶形式已开始在宫廷中广泛运用了。

[1]《隋书》本传：万宝常“撰乐谱六十四卷，具论八音旋相为宫之法，改弦移柱之变，为八十四调，一百四十四律，变化终于一千八百声。”《隋书》卷 78，中华书局 1977 年版。
[2] 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》第十章，[北京]人民音乐出版社 1981 年版，第 265 页。
[3]《隋书·音乐志》卷十四，中华书局 1974 年版。

唐初的雅乐仍沿袭隋代旧制，到武德九年，祖孝孙始修雅乐，至贞观二年乐成。大唐的雅乐由祖孝孙在隋乐基础上考证南北之音作的旋宫乐。当时将其旋宫的手法称为“犯调”，据记载，武后末年，宫调的《剑气》转接角调的《浑脱》，可谓是歌舞大曲中的犯调。陈旸《乐书》载：“唐自天后末《剑气入浑脱》始为犯声之始。《剑气》宫调，《浑脱》角调；以臣犯君，古有犯声。”这样的手法在雅乐中也被用到，如前文所提《豫和》一曲，以黄钟为宫奏三次，以黄钟为角、太簇为徵、姑洗为羽各奏一次。这种做法是按照《周礼》中所提及远古时代雅乐转调办法。[1]虽然如此，但犯调的手法还是被运用到了雅乐当中，这比之宋代时期一味强调宫重角轻的方法是有明显让步的。

我们可以看到，在唐代的雅乐乐律理论中，运用了很多大胆的做法，首先是不同的十二音都可为宫，地位平等，打破黄钟宫的正统地位；其次，七声音阶的大量运用，不再一味强调五声音阶的中国传统音阶形式；另外，在乐曲的演奏过程中进行旋宫转调。同样是这样几个方面，宋代的做法却相当不同，仅一个黄钟音高问题的讨论就经年不休，改乐六次。下面就来看看宋代对于乐律问题上面的一些做法。

宋代的乐律问题

比较于唐代而言，宋代的乐律问题更受关注，在现今所见当时的文献资料中论述乐律的占大了绝大部分。本文在前面论述宋代定乐、改乐问题时就已经说到了它的黄钟音高确立多次改变。“‘为乐必定黄钟’，即是宋人从音乐理论上重视黄钟标准音高研究的出发点，也是宋代音乐实践中强调改乐铸（调）钟、声中新律的落脚点。”[2]宋代宫廷雅乐的黄钟音高是在不断的追宗复古。不仅如此，统治者还要求教坊、钧容直等燕乐机构，甚至各州县的民间音乐也要“弃俗从雅”，以雅乐的黄钟标准音高为准。皇祐年间，益州进士房庶上言：“《尚书》同律、度、量、衡，所以齐一风俗，今太常、教坊、钧容及天下州县各自为律，非《书》同律之义，……，宜颁格律自京师及州县毋容辄异有擅高下者论之”。[3]元丰年间，又有言者提出“鼓吹害雅乐，欲调治之，令与正声相得”。[4]如此说来，连鼓吹

[1]《周礼》：“凡乐，圜钟为宫，黄钟为角，太簇为徵，姑洗为羽，……冬日至，于地上之圜丘奏之。若乐六变，则天神皆降，可得而礼矣。”

[2] 李幼平：《宋代音乐艺术实践中的黄钟标准音高》，载《音乐研究》2001 年第 2 期，第 47 页。

[3]《文献统考》卷一三一《乐四》，《文渊阁四库全书》史部三七一，政书类，613 册，第 68 页。

[4]《宋史》卷一四 0《乐十五》，中华书局 1977 年版，第 3303 页。

乐都要被统一在雅乐得黄钟音高之下。在如此的复古之风下，教坊等燕乐机构在徽宗政和年间完全开始使用雅乐的大晟律，北宋雅乐复古之风达到顶峰。

我们可将宋朝六次改乐的定律列表如下[1]

古律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗
王朴律						黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
和峴律					黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	
李照律		黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟				
阮逸律				黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟		
杨刘律				黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟		
范镇律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟					
魏汉津律	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟					

在不断变换确定黄钟音高之外，四清声之争也是当时乐律学讨论的焦点之一。这实际是音域确立的问题，即是以一个八度内的十二个半音为准，还是在此基础上另外加四清声即清黄钟、清大吕、清太簇、清夹钟，成为十六个半音。对于四清声取舍的争论，同其他制乐纷争一样，全是以复古为其论证的出发点。宋开国之初，太常钟磬均设四清声，却相承不击。仁宗景祐时，李照上言曰："十二律声已备，余四清声乃郑、卫之乐，请于编悬止留十二中声，去四清声，则哀思邪僻之声无由而起也"，他是从"郑卫乱雅"的儒家正统角度去排斥四清声的。冯元驳斥李照说"前圣制乐，取法非一，故有十三管之和，十九管之巢，……，各有取义，宁有一之于律吕专为十二数者？"既是说圣人制乐，自有其用心，不以十二为定数，后人不可违背圣意轻易改动。此外"夫五者：宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。不相凌谓之慢，百王所不易也。声重浊者为尊，轻清

[1] 参看邱源媛《唐宋雅乐的对比研究》，四川大学硕士论文，第 13 页。

者为卑，卑者不可加于尊，古今之所同也。……今若止用十二钟旋相考击，至夷则以下四管为宫之时，臣民相越，上下交戾，则凌犯之音作矣”。这又是从君为尊，臣为卑，尊卑不可异位的角度来讨论问题。

在宋真宗咸平四年（1001 年），就开始随月用律，即十二音律配十二月份，每一月以一个音律为主音宫调。冯元、阮逸、王尧臣等人认为，当宫调旋至夷则、南吕、无射、应钟时，若没有四清声相辅，则会导致宫音轻，商音重，出现君卑臣尊，违背封建纲常的现象。

我们可以通过下面的表格来观察有无四清声在其运用时的作用。“以无射为宫调”其图示如下：

无四清声	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
	商音		角音								宫音	

有四清声	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟	清黄钟	清大吕	清太簇	清夹钟
											宫音		商音		角音	

我们可以看到，无四清声，则黄钟商音重浊，无射宫音轻清，触犯了所谓的礼制，所以需要使用四清。

但仁宗景祐年间，范镇又以“清声不见于《经》”反对使用四清声，认为其不载于圣人之典籍，不合古意。徽宗崇宁时，魏汉津论乐，使用京房的二变（变宫、变徵）、四清。陈旸撰《乐书》二百卷，其中除了记载当时反对四清声的观点外，他还指出“黄钟不可分”的观点，说黄钟只应有一个，现在又有个清黄钟，“岂古人所谓尊无二上诣哉？”[1]

详观四清声之辩，无论赞同、反对，都是以复古、正雅、不乱纲常伦理为出发点的。众人以圣人之言，来驳斥对方不合古意。而往往忽视了乐律对于实际音乐运用的作用，完全是一派复古之说。

同时五声七声在当时也是争论不休。我国古代典籍很早就有关于五声七音的记载，《春秋·左氏传》曰“为之七音以奉五声”。《国语·周语下》周景王问伶

[1] 宋·陈旸：《乐书》卷一百一，《文渊阁四库全书》经部二 0 五，乐类，211 册，第 415 页。

州鸠："七律者何？"，对曰："周武王伐纣，自午及子凡七日，王因此以数合之，以声昭之，故以七国其数，以律和其声谓之七音。"汉代，京房、郑康成、班固等人对七声五音也有很多的论述。到后周武帝，龟兹人苏祗婆曾向郑译传授龟兹乐"五旦七声"理论，隋朝时，郑译、万宝常在此基础上推演出"八十四调"，这对于促进律制的改革和隋唐燕乐宫调理论的发展，有着极为重要的历史性意义。

五声七音是劳动人民在长期的音乐实践中逐步完善形成的，它是乐学理论发展过程中的一种自然的变化趋势。南宋蔡元定在其《律吕新书》中从音乐的角度对此做过较为客观的解释，他说宫与商、商与角、徵与羽之间相去皆一律，而角与徵、羽与宫间却相差二律，这使得乐声不甚和谐。现在在角与徵间加一变徵，羽与宫间加一变宫，乐声便会协调而自然了。[1]我们以黄钟宫为例：

	黄钟	大吕	太簇	夹钟	姑洗	仲吕	蕤宾	林钟	夷则	南吕	无射	应钟
无二变	宫音		商音		角音			徵音		羽音		
有二变	宫音		商音		角音		变徵	徵音		羽音		变宫

这种纯音乐的发展却被后人利用，将其与国家制度、阴阳五行相联系。比如将宫、商、角、徵、羽，分别视为政治生活中的君、臣、民、事、物，及五行相生相克里的土、金、木、火、水。乐学中阴阳思维模式的注入并不是与五声七音同时产生的，它始于战国晚期，[2]《礼记·月令》及《乐记》中这种观点表现的尤为强烈，对此本文不详加论述。宋人在强烈的复古思潮之下，也把这两方面作为音阶制度争论的根本出发点。

神宗元丰三年（1082 年）五月，杨杰上所作《十二均图》，其论以为："律各有均，有七声，更相为用。……。宫为君，商为臣，角为民，徵为事，羽为物。君者，法度号令之所出，故宫生徵；法度号令所以授臣而承行之，故徵生商；君臣一德，以康庶事，则万物得所，民隧其生，故商生羽，羽生角。然臣有常识，

[1] 宋·蔡元定：《律吕新书》，《文渊阁四库全书》经部二 0 六，乐类，212 册，第 35 页。

[2] 参见[德]罗泰：《论中国早期音乐理论的发展：律制之兴起》，公宏宇译，来国龙校，载《中国典籍与文化论从》第六册，中华书局 2000 年 10 月第一版。本人引自丘源媛硕士论文《唐宋宫廷雅乐之比较研究》第 17 页。

民有常业，物有常形，而迁则失常，故商、角、羽无变声。君总万化，不可执以一方；事通万务，不可滞于一隅；故宫、徵有变声”。[1]杨杰将乐理问题从理国治天下的政治角度上考虑，认为宫、商、角、徵、羽各代表了一定神圣的意义，它们各司其职，各守其责，不可随意改变。

陈旸在其《乐书》中也竭力反对二变的使用，他说：“五声者，乐之指拇也；二变者，五声之骈枝也。……。五声之于乐，犹五星之在天，五行之在地，五常之在人也。五声可益为七声，然则五星、五行、五常亦可益而七之乎？”他将五声与天地人伦相联系，认为既然没有七星、七行、七常之说，那七音之说也是与圣人之意相悖的。他认为七声来源于龟兹人苏祗婆所带来的胡乐，因此说“二变之声出于夷音非华音也”，那么谁要是提出使用“七声”，谁就是要以夷音变华音、以夷犯华，此等罪名在当时可谓不小。杨杰和陈旸此凡的讨论完全抛开了乐律在音乐中的实际运用，而将音乐问题致于音乐本身之外，使得乐理发展受到了极大的损害。

这种以阴阳五行来解释音阶、乐理的情况在《宋史·乐志》及各种宋代乐律典籍中仰俯可得。如《宋史·乐志》即记载：神宗时，房庶上言：“宋以火德王，而其雅乐中无正徵之音，徵属火，不宜缺。”

通观宋朝的这些乐律讨论，大多的围绕的还是君臣纲常、复古理论，而对于音响的效果，实际的音乐运用却提之甚少。而比较于唐代的看看，郑议在西域龟兹音乐的基础上，考订了隋时乐律，唐继续沿用之，并提出了八十四调的理论。这实际上就是在十二音基础上，构成八十四个七声音阶。这样的理论不光被提出，并用于了当时实际的雅乐活动中，它所夹杂的胡夷成分，大量运用的七声音阶，都能看出唐代的乐律，是以实际音乐出发，开放的做法。也进一步反衬出宋朝那种对待雅乐复古保守的态度。

（四）音乐管理机构之比

每个朝代对于礼乐的管理都会设立专门的机构，其建制和具体负责门类也会有所不同。

唐代时，执掌郊庙礼乐祭祀事务的机构是太常寺。“太常”的只要职能为制乐作

[1] 《宋史》卷一二八《乐三》，中华书局 1977 年版，第 2983 页。

乐，唐代立国之初，多承隋制，故也设有太常寺来负责礼乐以事郊庙社稷。不过对于太常寺中的音乐机构，诸史料所记述的略有不同。《唐六典》曰“太常寺以八署分而理焉：一曰郊社、二曰太庙、三曰诸陵、四曰太乐、五曰鼓吹、六曰太医、七曰太卜、八曰廪牺。总其官属行其政令。少卿为之贰。”（唐·李林甫《唐六典》卷十四《太常寺》，中华书局 1992 年版）《旧唐书》卷四十四《职官三》记载的与《唐六典》相同，然《通典》卷二十五《职官七》“太常卿”条则少“诸陵署”仅有七署，《新唐书》卷四十八《百官三》亦曰太常寺有七署。然无“太庙”、“诸陵”而有“诸祠庙”。同时，唐初太常寺还设衣冠署，不久便废。[1]

在太常寺诸多的分支机构中，与音乐直接相关的主要有二：一为大乐署，一为鼓吹署。他们来负责宫廷中雅乐的创作、表演以及乐人的培养管理。

大乐署的职能，乃是负责祭祀与朝会音乐表演，以及执掌乐工习乐、管理乐人薄籍等。其成员的构成，史料记载不尽相同。《唐六典》卷 14 载有：令、丞各一，从七品下，注曰：隋太常寺统太乐令、丞二人。皇朝因之。开元二十三年，各减一人；丞一人，从八品下，注曰：历代皆有一人，隋置二人，皇朝因之，开元二十三年减一人。此外，尚有乐正八人，从九品下，典事八人，文舞二舞郎一百四十人。《旧唐书》卷 44《职官三》“太常寺”记有“令一人，从七品下。丞一人，从八品下。府三人，史六人。乐正八人，从九品下。典事八人，掌固八人，文武二舞郎一百四十人。”记载虽有所不同，但基本的人员结构变化不大，同时官员的级别也一直不高。

大乐署中的乐正，负责教授乐工，其教授的内容和期限有明确的规定，《唐六典》卷 14“太常寺”中“协律郎”注：大乐署教雅乐：大曲三十日成，小曲二十日。协律郎，则为“督学”，负责监督乐正的教授活动，禁其教习淫声、过声、凶声与慢声。所谓“淫声，若郑、卫者；过声，失哀乐之节者；凶声，亡国之声，音若桑间濮上者；慢声，不恭者也。”[2]乐正要定期考核，根据考核的结果决定其是否升迁。“凡习乐立师以教，每岁考其师之课业，为上、中、下三等，申礼部；十年大校之，若未成，则又五年而校之，量其优劣而黜陟焉。”[3]

大乐署中的乐工，包括文、武二舞郎和散乐乐工。文、武二舞郎的选拔比较

[1]《新唐书》卷四十八《百官三》“太常寺”：“初，有衣冠署，令，正八品上；贞观元年，署废。”
[2]《唐六典》卷一四“太常寺”注，中华书局 1992 年版。
[3]《唐六典》卷一四“太常寺·大乐署”，中华书局 1992 年版。

严格，一般为良家子弟，“昔唐虞讫三代，舞用国子，欲其早习于道也；乐用瞽师，谓其专一也，汉魏以来，皆以贱隶为之，唯雅舞尚选用良家子。国家每岁阅司农户，容仪端正者归太乐，与前代乐户，总名“音声人”，历代滋多，至有万数。”[1]另外，大乐署中负责教授乐工的尚有博士，博士与乐工一样要定期接受考核，并根据考核结果区分等级，决定其是否升迁。“博士教之，功多者为上第，功少者为中第，不勤者为下第，礼部覆之。十五年有五上考、七中考者，授散官，直本司，年满考少者，不叙。教长上弟子四考，难色二人、次难色二人业成者，进考，得难曲五十以上任供奉者为业成。习难色大部伎三年而成，次部二年而成，易色小部伎一年而成，皆入等第三为业成。业成，行修谨者，为助教；博士缺，以次补之。长上及别教未得十曲，给资三之一；不成者隶鼓吹署。习大小横吹，难色四番而成，易色三番而成；不成者，博士有谪。内教博士及弟子长教者，给资钱而留之。”[2]可以看现出，在大乐署中，其考核制度是非常严格的。他们的升迁和贬职都直接与演奏的好坏联系到一起。

鼓吹署的职能主要是掌管卤簿之仪，其成员主要有乐官、乐正与乐工。《唐六典》卷十四“太常寺”载有：“令、丞、乐正等，令一人，从七品下，注曰：隋太常寺统鼓吹、清商二令、丞，各二人。皇朝因省清商，并于鼓吹。开元二十三年，减一人。丞一人，从八品下，注曰：隋置二人，皇朝因之。开元二十三年，减一人。另有乐正四人，从九品下。”乐正的职能乃教授乐人，与大乐署乐正一样，不同者在于教授的内容专在鼓吹。

鼓吹署最重要的工作，即根据不同场合的需要对卤簿之仪做出安排，“凡大驾行幸，卤簿则分前、后二部以统之。法驾则三分减一，小驾则减大驾之半。皇太后、皇后出，则如小驾之制。凡皇太子鼓吹亦有前、后二部。亲王以下，亦各有差。”[3]同时鼓吹署又分为鼓吹、羽葆、铙吹、大横吹、小横吹等五部，每部都有固定的乐曲，总计七十五曲。[4]

宋代宫廷雅乐的管理机构：

经过了五代十国多年的战乱之后,不少的唐代礼乐制度已经混杂或亡佚。在乱世之后建立的宋朝，其宫廷礼乐沿用后周制度。但同时又要求改革旧制，以此

[1]《通典》卷一四六《乐六》“清乐”，台湾《文渊阁四库全书》。
[2]《新唐书》卷四八《百官三》“太常寺”，中华书局 1977 年版。
[3]《唐六典》卷一四“太常卿”，中华书局 1992 年版。
[4]《新唐书》卷二三下《仪卫下》，中华书局 1977 年版。

来建立区别于后周体制的宋代制度。在宫廷音乐机构方面，依旧包括大乐署、鼓吹署、云韶部、钧容直、东西班等，以及徽宗时期建立的大晟府。其中掌管雅乐的主要是大乐署和鼓吹署。于唐代一样，他们同样隶属于太常寺的管理之下。

大乐署隶属太常寺，主要掌管郊庙祭享和朝会音乐，是宋代宫廷中最重要的音乐机构之一。建隆元年（960 年），太祖即命窦俨兼太常，开始了大乐署的建设。当年二月，窦俨即上言改制乐名：改周乐文舞《崇德》之舞为《文德》之舞，武舞《象成》之舞为《武功》之舞，改乐章十二“顺”为十二“安”，并确定郊祀所用乐舞之名。五月，确定太庙乐舞之名。乾德元年（963 年）,翰林学士承旨陶谷等奉诏撰定祀感生帝之乐章、曲名。乾德四年（966 年）六月，诏令有司复文武二舞、十二案之制。二舞郎及引舞一百五十人选教坊、开封府乐籍乐工子弟充任，十一月大明殿行上寿礼，始用雅乐登歌、二舞。[1]至此，从大乐乐章德改制道实际德施用，标志着太常寺大乐署基本功能的完备。此后雅乐乐舞之名屡有变化。至徽宗崇宁四年（1105 年），因魏汉津制“新乐”，专置大晟府，但第二年大晟府在并入礼官,即崇宁五年（1106 年）二月至九月间，大晟府因省废内外冗官被罢。至宣和末年，再罢大晟府。到南宋时复置大乐署，属太常建制，后沿用不改。

另有鼓吹署亦隶属于太常寺，施用于各种卤簿仪卫。宋初即设鼓吹，其活动最早见于乾德元年（963 年）九月。《宋史》卷一百二十六《乐一》云：“是岁秋，行郊享之礼，诏选开封府乐工八百三十人，权隶太常习鼓吹。”乐工大规模入太常专习鼓吹，绝非一般活动，据《宋史·仪卫志》载，建隆四年（963 年）范质等制定宋代大驾卤簿之制，该年八月已见卤簿使、仪仗使等职官以及“南郊鼓吹歌曲”，因此可以认为此次诏选鼓吹乐工，实际上标志着太常鼓吹机构的建立。鼓吹乐的应用范围很广泛，不光在祭祀活动中作为仪仗音乐，包括皇帝出行、朝享、大庆、册封、宴会等都有应用。

此外宋徽宗时期还出现了大晟府这样的音乐机构，它的设立主要是掌管徽宗时新制之乐。此为宋代雅乐建设的最大动作，它的设置与陈旸《乐书》有很大关系。崇宁二年（1103 年），陈旸进献《乐书》二百卷，其中提到神宗、哲宗朝“尚用教坊杂乐，未讲先王雅颂之制，二变四消，杂然并举”，于是徽宗接受建议，

[1]《宋史》卷一百二十六《乐一》，中华书局 1977 年版。

开始对宫廷乐舞进行一些复古式的改革。改革后的乐舞称为“新乐”，并设置大晟府以掌新乐，这是改革中的一项重要举措。这时的大晟府不仅与太常寺分掌礼乐，同时还将宋代的教坊管辖其中。这样一来就使得大晟府所管的不仅是雅乐，同时也包括了燕乐。于是宋代的雅乐就开始通过这样的组织渗透到了当时的燕俗乐中。《宋史》载：“政和三年五月，诏：‘比以《大晟乐》播之教坊，嘉于天下共之，，可以所进乐颁之天下。’八月，尚书省言：‘大晟府宴乐已拨归教坊，所有诸府从来习学之人，元降指挥就大晟府教习，今当并就教坊习学。’从之。”政和四年（1114 年）正月，又令教坊阅习大晟府十二月声律，雅乐乃播于教坊。张国强曾指出大晟府对教坊的影响。“第一，在所用乐器上，《东京梦华录》所载徽宗天宁节大宴所用乐器有拍板、琵琶、箜篌、大鼓、羯鼓、杖鼓、方响、箫、笙、埙、篪、筚篥、龙笛等，比《宋史·乐志》所载教坊所用乐器多出箫、埙、篪、龙笛，而少了五弦琴、筝、腰鼓、揩鼓、鸡娄鼓、鼗鼓、三色笛。从乐器种类的变化可以看出，增加了雅乐乐器，而减少了胡部乐器。

第二，教坊所奏乐曲及宫调数目亦有变化，大晟府设置之前，教坊所奏凡十八调四十大曲，其宫调不用者有十调：高宫、高大石、高般涉、越角、大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、林钟角。至徽宗政和年间，诏以大晟雅乐施于宴享，并补徵、角二调，播之教坊，颁于天下。”[1]这其中都体现着宋代对于雅乐文化的重视和强调，这种复古的思想不仅要体现在正统的雅乐中，在燕乐和俗乐中也努力的要加以执行。

总体来说，唐宋时期管理宫廷礼乐的机构没有什么大的变化，依旧是以太常寺为主要机构。其中的大乐署主掌雅乐，鼓吹署掌管卤簿仪仗用乐。与唐朝比起来，宋朝的太常寺虽然不及唐代那样的活跃和庞大，但其基本的职能还是保持一样，依旧是管理着宫廷的中的祭祀典礼活动。同时宋代出现了一个专门的为雅乐复古改制后的“新乐”设立的管理机构——大晟府。它的出现将雅乐提高到了所有音乐之首的地位，同时用雅乐来影响教坊燕乐等其他俗乐。这点于唐代由教坊之乐入雅，正好相反。唐是俗燕入雅，宋则是雅入俗燕。

[1] 张国强：《宋代教坊乐制研究》，博士论文，第 27 页。

第三章、唐宋君臣对于雅乐态度之对比

（一）唐代君臣对雅乐态度

1.“政”，“乐”之论

周秦而下，历代君王对礼乐之制均极为重视，企图通过礼乐来沟通上天，凸显王朝政权“奉天承运”的合法性，从而达到加强帝王个人威信，以及强化君王集权制度的目的。“功成作乐”不仅仅是帝王歌功颂德的一种形式，也是确立王朝政权的一个必不可少的环节。[1]然至唐代，君王对雅乐颇异于他代的态度，弱化了礼乐制度的这种形式主义功效。

朱熹说：“唐源流出于夷蛮”[2]，李唐虽不出于鲜卑，但却与鲜卑有着千丝万缕的联系。唐高祖李渊的祖父为西魏柱国，曾被鲜卑拓拔族赐姓为“大野氏”。李家世为贵族，多与鲜卑上层联姻，李渊之母独孤氏、妻窦氏，李世民之妻长孙氏都是汉化的鲜卑族姓。[3]带有胡族血统且发家于陇西胡汉杂居地带的李唐皇族自然也带有胡族气质，唐立国之初，中原汉族传统礼教文化还未将其完全渗透，这也影响了君主对雅乐制度的重视程度。

另外，太宗治国“以民为本”，认为“天子者，有道则人推而为主，无道则人弃而不用”，[4]“得万众之欢心”，即是最大得“祥瑞”，“天下太平，家给人足”，即可“比德于尧舜”[5]。这种思想实际上是对汉儒所谓的“上天授命”之说的否定。迁及雅乐，即表现为对其所谓“沟通上天、定国安民”之功效的颇不认同。

贞观二年（628 年）太宗与朝臣议论礼乐，其中一节文字就能很好的代表当时统治者对礼乐的态度。 “武德九年，始命孝孙修定雅乐，至贞观二年六月奏之。太宗曰：‘礼乐之作，盖圣人缘物设教，以为撙节，治之隆替，岂此之由？’御史大夫杜淹对曰：‘前代兴亡，实由于乐．陈将亡也，为玉树后庭花；齐将亡也，而为伴侣曲，行路闻之，莫不悲泣，所谓亡国之音也。以是观之，盖乐之由也。’太宗曰：‘不然，夫音声能感人，自然之道也，故欢者闻之则悦，忧者听之则悲。悲欢之情，在于人心，非由乐也。将亡之政，其民必苦，然苦心所感，故

[1] 参见葛兆光：《中国思想史》第二卷《七世纪至十九世纪中国的知识、思想与信仰》第一编引言，复旦大学出版社 2000 版
[2] 宋·朱熹：《朱子语类·历代类三》，中华书局 1986 年版
[3] 参见陈寅恪：《唐代政治史论述稿》，三联书店 1956 年版，第 13 页
[4]《贞观政要》卷一《政体第二》，上海古籍出版社 1978 年版，第 16 页
[5]《贞观政要》卷十《灾祥第三十九》，上海古籍出版社 1978 年版，第 287 页

闻之则悲耳。何有乐声哀怨，能使悦者悲乎？今玉树、伴侣之曲，其声具存，朕当为公奏之，知公必不悲矣。’尚书右丞魏征进曰：‘古人称：‘礼云礼云，玉帛云乎哉！乐云乐云，钟鼓云乎哉！’乐在人和，不由音调。’太宗然之。”[1]

这段文字以“政”、“乐”、“人”为主题，对“礼乐制作”、“治政善恶”及“人心苦乐”三者的相互关系进行了议论。

首先，太宗并没有从根本上否定礼乐之制。所谓“圣人缘物设教，以为撙节”，即是肯定了圣人制乐的政治及教育功效。同时，太宗还充分认识到，“礼乐制作”作为帝王立国之后，以示“受命应天”的礼仪象征仪式，昭示了一个王朝的正统性，在某种意义上有其发生与存在的合理性和必要性。

其次，太宗对于传统礼乐学说中“礼乐治国”一类的观点持否定态度，反对御史大夫杜淹提出的“前代兴亡，实由于乐”的观点。太宗从历史经验的总结中清醒的看到，以政之体、为政之先在于“正身修德”，推施“仁政”，而不在于“制礼作乐”，“治政善恶，岂次之由？”政治之优劣，百姓之安乐，尽可反映在音乐之中，但国家之存亡、治世之兴衰绝不是音乐可以决定的，“礼乐制度”与“治政善恶”之间并无直接必然的联系。

第三，太宗反复强调人本身的情绪对音乐所产生的实际感情效果的决定性作用，认为朝廷立乐之本，不在于礼乐形式，而在于“人心哀乐”，天下民心和乐与否，朝廷设乐本身并不足以影响或改变天下民心的苦乐。太宗曾说：“朕闻人和则乐和，隋末丧乱，虽改音律，而乐不和，若百姓安乐，金石自谐矣。”[2]这种“乐在人和，不由音调”，“人和则乐和”的音乐思想，是其“以仁义为治”、“以民为本”的治国思想在礼乐问题上的反映。

太宗的这种礼乐思想，使得唐初雅乐制作较之他代尤简。同时也奠定了唐代前朝雅乐制作的思想基调，对后世影响很大，武则天亦曾有过类似的议论，她说：“是人能够移风易俗，何取乐邪？”，[3]其“轻天命、重人事”的“人本”思想与太宗一脉相承。

此外，一些思想较为进步的文人士子，对一味迷信复古的雅乐派也进行了较为理性而公允的批判，白居易即是其代表人物。他关于“政”、“乐”关系的见解，

[1]《旧唐书》卷三二，雅乐上，中华书局 1977 年版。
[2]《新唐书》卷二一《礼乐十一》，中华书局 1977 年版，第 461 页。
[3]《新唐书》卷一百六《列传三一》，中华书局 1977 年版，第 4057～4058 页。

主要集中在其《沿革礼乐》和《复乐古器古曲》两篇策问里。

对于雅乐复古派所谓“礼莫备于三王，乐莫盛于五帝，非殷周之礼不足以理天下，非尧舜之乐不足以和神人。是以总章、辟雍、冠服、簠簋之制，一不备于古，则乐不能行矣。干戚羽旄屈伸俯仰之度，一不修于古，则乐不能和矣”的看法，白居易并不赞同，“窃谓斯言失其本得其末，非通儒之达识也”。他认为“声音之道，与政通矣”，音乐与时政相通，是现实政治的反映。但二者之本在于政，不在于乐，“乐者本于声，声者发于情，情者系于政”，政乃乐之本，而乐则发于政，因此“政和则情和，情和则声和，而安乐之音由是作焉；政失则情失，情失则声失，而哀淫之音由是作焉”。[1]

白居易对雅乐复古派“雅正之音感神柢、定时政、和风俗”的言论并不赞同。对雅乐派强调“若废今器用古器，则哀淫之音息矣，若舍今曲奏古曲，则正始之音兴矣”，对提倡复兴“古器古曲”的做法更是痛加斥责。他说：“器者，所有发声，声之邪正，不系于器之今古也；曲者，所以名乐，乐之哀乐，不系于曲之今古也。”乐器只是发音的工具，乐曲是音乐思维所表现的形象，音乐的好坏与乐器、乐曲之“今古”无关。因此，“若君政骄而荒，人心动而怨，则虽舍今器用古器而哀淫之声不散矣；若君政善而美，人心平而和，则虽奏今曲废古曲而安乐之音不流矣”。[2]

2.对燕乐制作的重视

与不重雅乐相反，唐代对教坊乐，即燕乐的制作则非常重视。唐代教坊乐人数之多，乐器之精妙，规模之宏大，技巧之高超，达到我国历史上宫廷燕乐之鼎盛时期。唐代凡是盛大的宫廷宴会，群臣在“元正”、“冬至”等节日朝贺皇帝，外国使臣来朝，万民庆贺丰年，举行隆重的宗教活动等等，都要表演九、十部乐舞。因此，初唐燕乐使用频繁，就《玉海》记载，仅从武德元年（618 年），九部乐的演出便有十二次之多。

唐历代君王对于燕乐的制作规模一代大过一代，到唐玄宗时达到顶峰。“武德初，因隋旧制，奏九部乐。后太宗平高昌，收其乐，付太常，至是增为十部伎。高宗以琴曲侵绝，御制歌词十六首，太常臣吕才亦复撰《琴歌》、《白雪》等古曲，

[1]《白氏长庆集》卷四八《沿革礼乐》，《复乐古器古曲》，《中国古代音乐史料集》世界图书出版西安公司 2000 年版，第 323～324 页。

[2]《白氏长庆集》卷四八《沿革礼乐》，《复乐古器古曲》，《中国古代音乐史料集》世界图书出版西安公司 2000 年版，第 323～324 页

皆编入乐府。”唐玄宗擅长音乐是有名的，他“分乐为二部：堂下立奏，谓之立部伎；堂上坐奏，谓之坐部伎”[1]又在梨园置院，选坐部伎子弟三百于此间为丝竹之戏，玄宗亲自指导，有一声误差，必觉而正之，号“皇帝梨园弟子”。同时还选取宫女数百，亦为“梨园弟子”。又于太常下设“别教院”，专作教习乐工供奉新曲之用。据载“别教院廪食常千人”，可知其规模宏大。最能够体现唐王朝对燕、雅乐截然不同的制作态度的是“太常阅坐部，不可教者隶立部，又不可教者，乃习雅乐”[2]，雅乐竟成为不堪造就之学，难怪白居易叹息：“立部贱，坐部贵，坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部有退何所任？始就乐悬操雅乐，雅乐替坏一至此。”[3]两相比较，唐代燕、雅二乐，孰先孰后，孰轻孰重，便不昭自明了。雅乐在唐王朝统治阶级手里实在只是一个政治工具，一个装潢门面的东西，而这种表面的形式也因为唐皇朝政权的稳定，军事势力的强大，以及经济的繁荣，而显得无足轻重，几乎成了统治阶级无用的弃儿。

3．厌雅喜胡之风

盛唐之际，社会奢靡之风日盛，多种非正统文化入侵，加之君王的偏好，使得唐人遍喜胡风而厌雅器。

音乐皇帝唐玄宗极富天资，唐人南卓《羯鼓录》载：“上洞晓音律，由是天纵，凡是丝管，必造其妙。若制作曲调，随意即成，不立章度，取适短长，应指散声，皆中点拍。至于清浊转变，律吕呼召，君臣事物，迭相制作，虽古之夔、旷，不能过也。尤爱羯鼓、玉笛，常云八音之领袖，不可无也。”

除了前文已提到的玄宗于听政之暇，组织梨园，教太常乐工子弟三百人为丝竹之戏，并亲自创作如《霓裳羽衣曲》、《龙池乐》等大量优美的作品之外，玄宗还能演奏多种乐器，尤其精习于西域的羯鼓。所谓羯鼓，据杜佑言：“正如漆桶，两头俱击，以出羯中，故号羯鼓”[4]，南卓亦云：“羯鼓出外夷乐，以戎羯之鼓，故曰羯鼓。……，龟兹部、高昌部、疏勒部、天竺部皆用之”[5]，可见羯鼓是一种典型的西域打击乐器。玄宗曾说自己“杖之弊者四柜”，敲坏的鼓槌有四柜之多，显见其练习之勤，对羯鼓之入迷了。但这位皇帝对于如琴、瑟等本土古典乐

[1]《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局 1977 年版，第 475 页。
[2]《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局 1977 版。
[3] 白居易：《立部伎》，《全唐诗》，上海古籍出版社 1986 年版。
[4]《通典》卷一四四《乐四》，《文渊阁四库全书》史部三六三，政书类，605 册，第 42 页。
[5] 唐·南卓《羯鼓录》，《文渊阁四库全书》子部一四五，艺术类，839 册，第 981 页。

器却颇不喜欢。《羯鼓录》记载了一个玄宗厌倦古琴的事例："上性俊迈，酷不好琴。曾听弹琴，正弄未及毕，叱琴者出曰：'待诏出去！'谓内官曰：'速召花奴，将羯鼓来，为我解秽！'"古琴之乐在此竟成了污秽之物，一曲未毕即召呵斥，可见玄宗对古琴音乐的厌恶。

作为有着特殊地位的封建帝王对其时代文化生活有着支配性的作用，统治者的喜好对社会风气的形成有着重要的影响。玄宗喜好胡乐、厌雅器，也对唐代音乐风气的形成起到相当重要的向导性作用。如羯鼓之风行，即为最典型之例子，正如南卓所言："唐玄宗雅好羯鼓，其时诸王大臣靡不习之，沿及唐季犹有以绝技名者。"[1]，据唐段成式《酉阳杂俎·语资》记载："宁王常复中挥汗鞔鼓，所读书乃龟兹乐谱也。"宁王之子汝南王李璡精习羯鼓，可将红槿花置其砑绢帽上檐，二物皆极滑，而璡一曲鼓毕，花不坠落，玄宗盛赞曰："真花奴，资质明莹，肌发光细，非人间人，必神仙谪坠也"，以仙为赞，评价甚高，足见玄宗之悦。君王的偏好使得达官大臣喜言音律，竟相比附。上层贵族的这种流行之风，又促使了"洛阳家家学胡乐"的整个社会音乐大风气的形成。

相对西域音乐的受宠，我国本土乐器则在君王偏好的影响下颇受冷落。此以琴为例，试作比较。古琴属于八音之一的丝属类弦乐器，始于伏羲神农之时。《白虎通》云："琴者，禁也。所以禁止淫邪，正人心也"，[2]嵇康亦曾做《琴赋》赞叹："众器之中，琴德最优"，[3]因为这种道德方面德思想，琴被誉为乐器中之君子，历来为古人所重，在我国古代乐器中占有特殊的地位。然而流至唐代，在琵琶、五弦、箜篌、筚篥、胡笳、羯鼓等西域乐器的强烈冲击下，古琴的社会地位受到影响，上至君王，下至百姓普遍不喜听琴。与此相反，宋代的古琴却倍受重视，这与其社会背景、君王喜好亦是密切相关，此问题在下节中详细阐述，试于唐代做一对比。

就音乐风格来说，西域乐器如羯鼓一类，曲风欢快活跃，节奏感较强，带着浓郁的中亚人民豪放的性格。而古琴则更多的融入了传统中国人含蓄的性格特征，风格古朴典雅，讲究乐与神通之道。古琴音乐表现力极强，绵延数千年至今不衰，即可看出其不凡的艺术生命力。玄宗一朝不喜琴音，是由皇帝个人的喜好，

[1] 唐·南卓《羯鼓录》，《文渊阁四库全书》子部一四五，艺术类，839 册，第 985 页。
[2] 清·陈立：《白虎通疏证》卷三《礼乐》。
[3] 魏·嵇康：《嵇康散集》卷二《琴赋》，《文渊阁四库全书》集部二，别集类，1063 册，第 339 页。

以及异域文化对唐人生活方方面面造成深刻影响的社会现实所决定的。

更为甚者，雅乐竟成为丑角笑料，供众朝臣在宴会上献媚君王，搏其一笑，以求加官进爵。《新唐书·祝钦明传》记载祝钦明为国子监祭酒时，一次玄宗大宴群臣，钦明自言能舞《八风》之舞，玄宗令其当场舞蹈，“钦明体肥丑，据地摇头目左右顾盼，帝大笑”。身为国家最高学府地官员，祝钦明竟丑化古代经典以献媚帝王，难怪吏部侍郎卢藏用叹息道：“是举五经扫地矣”。[1]

雅乐在玄宗朝地位如何，已完全昭然明了。要注意的是玄宗不重雅乐的出发点与太宗不完全相同，太宗以不重天命、重人事为其思想根基。玄宗在延续太宗做法的同时，却还有着更重要的原因，即是个人对胡俗音乐的喜好。

今天看来，唐太宗和武则天的音乐思想含有一定艺术客观性，他们不被雅乐的神秘色彩所迷惑，也没有简单以之惑民，而是更加切实的看重音乐的实质，强调音乐对政治的作用是反映而非决定，重音乐之本而弃音乐之末。这种进步的思想，使得自古就包裹在音乐外面的那层神秘主义光环大失颜色，而音乐真正之艺术性得以绽放光彩，由此也造就了异常灿烂多姿的大唐燕乐。玄宗天宝乃唐全盛之际，其经济、军事各方面的雄厚实力，使得享乐之风肆溢朝野，枯燥的雅乐愈加不为时人所重。加之玄宗对胡乐的偏好，更使得上下朝臣，乃至平民百姓，皆喜胡风而弃雅器。大唐雅乐援引芜杂的特性亦最终在玄宗朝完全形成。

（二）宋代君臣对雅乐的态度

1．重“雅正之音”排“淫哇之声”

较之唐代，宋代君臣皆重雅乐制作，尤其视雅乐之儒家正统性为重。

以君王为例，宋历代君王不仅数次下诏改乐换律，还亲自参与到雅器制作之中。比如对古琴的制作，这种被古人视为器中君子的乐器，在唐代受到极大的冲击，而至宋代，崇古的音乐风使之迅速恢复了正统的音乐地位。[2]数位君王雅好古琴，宋太宗曾亲增琴起弦为九弦，制新琴谱三十七卷，各调式琴曲一百五十九首，还培养了一大批古琴高手。宋徽宗亦是嗜琴如命，曾专门设立“万琴堂”，搜集南北名琴绝品。君王的这种举措，客观上促进了古琴的制作。但应该注意的是这与唐玄宗喜好羯鼓不尽相同，玄宗所重乃音声节奏之美，而宋廷制琴，从琴

[1]《新唐书》卷一百九《列传第三十四》，中华书局 1977 年版，第 4106 页。
[2] 刘再生：《中国古代音乐史简述》，人民音乐出版社 1989 年版，第 320 页

之形状到其弦数，都主要取决于是否“复古卫道”，琴声之优劣倒在其次。关于琴之形制，蔡邕《琴操》云：“琴长三尺六寸六分，象三百六十日也。……广六寸，象六合也。……前广后狭，象尊卑也。上圆下方，法天地也”。宋朝制器紧遵古旨，“太常制琴，其长三尺六寸，三百六十分，象周天之度”，[1]又“皆令圆其首者以祀天，方其首者以祀地”，[2]象古人“天圆地方”之意。至道元年（995年），太宗制九弦琴、七弦阮，曰：“琴七弦，朕今增为九，其名曰：君、臣、文、武、礼、乐、正、民、心，则九奏克谐而不乱矣。阮四弦，增之为五，其名曰：水、火、金、木、土，则五材并用而不悖矣。”[3]，太宗即下诏废除拱辰管，以九弦琴代之。拱辰管是乾德间和岘上施用德竖吹式管乐器，现代音乐学家说它“性能佳良，在宋代音乐中留下了相当光辉的记录，为两排音孔的竖吹式管乐器争得了荣誉”。[4]就是这样真正立于音乐得乐器，在宋代复古卫士的眼中却是“未全乎古乐之发也，幸而太宗皇帝造九弦之琴列之太乐，而拱辰亦自此废，岂非有意复古欤。”[5]由此可见，宋帝所好之雅器，乃所谓的合乎古圣、协乎天地之器，而非艺术上妙音美韵之器。

仁宗是一位很重视雅乐制作的皇帝，北宋六次制乐，仁宗时竟占两次，一为景祐李照乐，一为皇祐阮逸乐，如若没有君王的大力支持，如此巨大的改乐举动是不可能进行的。仁宗曾亲著《景祐乐髓新经》“辩音声，释律吕，明主事”，并配图详细说明，以此“授乐府，考正音，赐群臣”，还亲自制作了多首雅乐曲，以做朝会大典、明堂祭祀之用。这与唐君王御制大曲也有一定区别，唐王制曲或意在为己颂功，以体现万众朝拜、泱泱大国的风范，或纯粹为了娱乐欣赏，二者均为极富艺术表演性。而宋君王制乐一般以祭祀上天，告慰先祖为多，曲风庄严肃穆，曲调枯燥无味，一板一眼，丝毫不脱离祭乐之制。

再如仁宗皇帝对“埙”的制作。宋初，雅乐缺损，少土音。所谓“土音”乃“八音”乐器之一。《周礼·春官·大师》载有：“皆播之以八音”；《尚书》之《舜典》篇曰：“四海遏密八音”，“八音克谐”，因此，各朝主张复古的雅乐派都将八

[1] 宋·陈旸：《乐书》卷一二0《乐图论·雅乐部·八音丝之属下》，《文渊阁四库全书》经部二0五，杂类，211册，第510页。
[2]《宋史》卷一二六《乐一》，中华书局1977年版，第2954页。
[3]《宋史》卷一二六《乐一》，中华书局1977年版，第2944页。至道二年（996年）
[4] 参见曲广义：《拱辰管（叉手笛）小考》，载《中国音乐》1996年第3期，第36页。
[5] 宋·陈旸：《乐书》卷一四八《乐图论·俗部·八音竹之属》，《文渊阁四库全书》经部二0五，杂类，211册，第684页。

音乐器之齐备、制作之规范，视作遵循古代乐制的必须条件，对朝会大典、祭祀礼仪所使用雅乐器之种类、数量、外形、摆放位置要求均非常严格，不允许有分毫不合圣古之处。陈旸《乐书》称："古有雅埙如雁子，颂埙如鸡子，其声重浊合乎雅颂。故也今太常旧器无颂埙，至皇祐中圣制颂埙，调习音韵，并合钟律。"[1]即是说，初时无"土音"，为了符合圣古，皇祐间，仁宗皇帝亲自制作颂埙，以表其追复先古之意。

宋代君臣对雅乐的重视，还体现在对外来音乐的排斥和对民间音乐的贱视上，以此来强化音乐制作的儒家正统性，保证所谓"雅正之音"的纯正。如佛教的变文，在经历了唐代的蓬勃发展之后，到宋真宗时，却被明令禁止，于是"变文"尤如流入沙漠中的河流一样，慢慢的枯竭，最终消失在我国古代音乐史上[2]徽宗时，曾诏令教坊、钧容直及地方音乐机构，一律使用大晟府颁行的乐器，而"旧来淫哇之声，如打断、哨笛、呀鼓、十般舞、小鼓腔、小笛之类与其曲名，悉行禁止，违者与听者悉坐罪"。[3]这些活跃在民间的乐种和乐器，融入了时代的气息，对民众具有强大的吸引力，从艺术角度上说也远远超过了腐朽衰退的朝堂雅乐。然而，统治者为了保证正乐的绝对统治地位，即以"以俗乱雅，以卑凌尊"为由，对民间音乐采取强行的手段严加禁止，其结果是极大的损害了民间音乐的自由、健康的发展。

在复古意识甚浓的气氛中，杂乐不仅无法渗透到雅乐大典之中，统治者甚至试图用雅乐来占领燕乐、俗乐的音乐空间。皇祐年间，房庶上言："今太常、教坊、钧容及天下州县各自为律，……，宜颁格律自京师及州县毋容辄异有擅高下者论之"[4]元丰年间，又有言者提出"鼓吹害雅乐，欲调治之，令与正声相得"。[5]即是说，鼓吹乐与雅乐音高不一，应以雅乐得黄钟音高为统一。徽宗崇宁四年（1105 年），朝廷设大晟府，专门掌管各种宫廷典礼用乐，如祭祀礼仪、朝会以及别得诸如册立皇后、册封太子等正式场合得礼乐，将过去统一掌于太常得礼乐一分为二，更加提高了雅乐得地位。大晟府建立之后，不仅郊庙祭祀要求演奏其乐，连教坊、钧容直等燕乐机构，甚至于民间老百姓也要求传唱"大晟乐"。崇

[1] 宋·陈旸：《乐书》卷一四八《乐图论·雅部·八音土之属》，《文渊阁四库全书》经部二 0 五，杂类，211 册，第 484 页。
[2] 参见冯光钰：《音乐雅俗谈》，载《中国音乐》1994 年第 3 期，第 15 页。
[3]《宋史》卷一二八《乐四》，中华书局 1977 年版，第 3017 页。
[4]《文献通考》卷一三一《乐四》，《文渊阁四库全书》史部三七一，政书类，613 册，第 68 页。
[5]《宋史》卷一四 0《乐十五》，中华书局 1977 年版，第 3303 页。

宁五年（1106 年），徽宗下诏书："乐作已久，方荐之郊庙，施于朝廷，而未及颁之天下。宜令大晟府议颁新乐，使雅正之声被于四海，先降三京四辅，次帅府"。[1]然而，徽宗并不满意，认为此令施行不严，于政和三年（1113 年），再次诏令以大晟乐律作为标准新制曲谱乐器，以此乐荐之郊庙，施于宴飨，播之教坊，嘉与天下共之，并严禁旧乐施行。又将所造新器埙、篪、匏、笙、石磬等绘制成《大晟府画图疏说》，颁降教坊、钧容直、开封府各两份，要求"开封府用所颁乐器，明示依式造粥，教坊、钧容直及中外不得违"，如有"高下其声，或制为他声，或移改增损乐器，……，坐罪"。[2]在统治者的严刑峻令下，宋代雅乐复古达到高潮。

2．君臣对圣古诗乐教育的倡兴

宋代君臣除了大力制作朝堂雅乐之外，还积极复兴已久不为世人所重的诗乐教育，此实为雅乐下行民间的一种形式。

关于诗乐教育的记载，始见于《尚书·舜典》篇："帝曰：'夔！命汝典乐，教胄子"。胄子，指太子并公卿大夫之子弟，亦即周代之国子。帝舜实施乐教是为了训练胄子"直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲"。说明远古之时，人们已经认识到音乐对人格性情熏陶培养的作用。周代乐教制度较之商代更加完备，设有专门的行政机构，由专职乐官"大司乐"负责管理。《周礼·春官·大司乐》记有其施教内容："以乐德教国子：中和、祗庸、孝友；以乐语教国子：兴道、讽诵、言语；以乐舞教国子：舞《云门大卷》、《大咸》、《大磬》、《大夏》、《大濩》、《大武》"。后孔子删诗三百，配以弦歌，教弟子诵咏，诗乐教育始由宫廷播向民间。然秦汉而下，乐教遂不为人所重，逐渐从教育体系中淡化消失。田锡说"唐之世祚垂三百载，唐之牧守凡几千人，唯耀卿能于一郡之间独奉先王之礼乐，犹化其俗、尚移其风"，这也从侧面说明唐代礼乐之教并未普及。[3]然至宋代，在其奉古声、复古乐、追古德思潮下，诗乐教育在官私学校中得以复兴。

宋之乐教既是将传说中远古、特别是《诗经》中的诗词，配上符合统治者复古要求的雅乐曲调，将此类乐曲颁于太学、辟雍及外路州县学校，企图重塑诗乐教育，从而在根本上去除郑卫之音，达到最彻底之复古。太宗淳化年间，朝廷曾

[1]《宋史》卷一二九《乐四》，中华书局 1977 年版，第 3002 页。
[2]《宋史》卷一二九《乐四》，中华书局 1977 年版，第 3017 页。
[3] 明·朱载堉：《乐律全书》，《文渊阁四库全书》经部二 0 七，乐类，213 册，第 466 页。

作“乡饮酒”礼所用诗乐三十三章，歌词现存于《宋史·乐十四》中。乐曲标题仍取《诗经》原作，如《鹿鸣》、《南陔》、《嘉鱼》、《崇丘》、《关雎》、《鹊巢》等，而歌词则只套用原作形式而全盘换制新词。神宗元丰五年（1082 年），议者请“考经、礼，制簨簴，教国子、宗子舞，用之郊庙”，[1]但并未施行。大观三年（1107 年），徽宗曾以学校用乐不雅为由，下诏书说：“今学校所用，不过春秋释奠，如赐宴辟雍，乃用郑、卫之音，杂以俳优之戏，非所以示多士。其自今用雅乐”。[2]为了强制扩大乐教影响，徽宗下令在赐给贡士的喜宴上，只许演奏雅乐，以“去倡优淫哇之声”。[3]又下诏书，令《大晟乐》颁于太学、辟雍，要求诸生学习，还对礼乐服饰进行了统一，“冠以弁，袍以素纱、皂缘，绅带，佩玉”。[4]政和七年（1117 年）二月，徽宗同意了典乐裴宗之言，将《虞书》、《赓载之歌》，夏《五子之歌》、商之《那》，周之《关雎》、《麟趾》、《驺虞》、《鹿鸣》、《文王》、《清庙》等作为古乐学习演练的曲目。[5]

上面是官学中乐教的施行情况，私学采用乐教则较之更早。诗乐教育得以在民间书院中根植发展，宋代士大夫起了巨大的作用，其始作俑者是被称为“宋初三先生”之一的胡瑗。胡瑗，泰州如皋人氏，长于音律，通晓古音。庆历二年（1042 年），湖州知事腾宗谅奏请立湖州州学，胡瑗以保宁节度推官的身份被聘为州学教授，其治学自成一家，被宋儒称为“湖学”。欧阳修称赞说：“自明道、景祐以来，学者有师惟先生暨泰山孙明复、石守道三人，而先生之徒最盛。其在湖州之学，弟子去来常数百人，各以其经转相传授。”[6]四方之士，皆闻风而至。《宋史》说：“宋朝湖学之兴，老师宿儒正音之寂寥，尝择取《二南》、《小雅》数十篇，寓之埙籥，使学者朝夕咏歌”，[7]说明诗乐教育是胡瑗治学的特点之一。胡瑗乐教的实施使声诗之学重新在儒士文人心中复活，且形成了一股治学风尚，后人多有效仿。

此外在朱熹看来培养德育是教育的关键，而乐教又是培养德育的关键。他认为欲“养君中和之正性，禁尔忿欲之邪心”，就必须施行乐教，使受教者“讽诵

[1]《宋史》卷一二八《乐三》，中华书局 1977 年版，第 2987 页。
[2]《宋史》卷一二九《乐四》，中华书局 1977 年版，第 3002 页。
[3]《宋史》卷一二九《乐四》，中华书局 1977 年版，第 3012 页.并在三年后（政和三年 1113）。
[4]《宋史》卷一二九《乐四》，中华书局 1977 年版，第 3018 页。
[5]《宋史》卷一二九《乐四》，中华书局 1977 年版，第 3019 页。
[6] 宋·欧阳修：《欧阳文忠公文集》卷二五《胡先生墓表》，上海商务印书馆。
[7]《宋史》卷一四二《乐十七》，中华书局 1977 年版，第 3339 页。

其言，以求其志；咏其声，执其器，舞蹈其节，以涵养其心”，用诵诗、吟歌、奏乐、舞蹈的方式教人中正平和、孝悌忠信，培养理想之人格。[1]正统乐教以《乐经》为本，针对《乐经》缺失，朱熹在庆元经筵曾草奏曰：“臣闻之六经之道同归，而礼乐之用为急。遭秦灭学，礼乐先坏，……。乐之为教，则又绝无师授，律尺短长，声音清浊，学士大夫莫有知其说者而不知其为阙也”，奏请朝廷允许其招致学徒，收集礼乐诸书，编辑《乐经》，以补六艺之缺。另外，朱熹还要求子弟深入乐理研究，强调“成于乐，是古人真个学其六律、八音，习其钟鼓管弦，方底成于乐”，[2]即是说诗乐教育不能限于吟诗奉歌，还应深入的研究律吕，穷究律吕本源。诗乐，这种始于远古，盛于西周，至周末既已颓废，后世亦不兴的教育方法，在宋朝士大夫相当强烈的复古思想下，又重新成为儒家文人教授学生的重要科目。

朝廷之复古思潮，通过士大夫经营私学，而渗透民间，在这种教育，模式下培养出的士子举人，又反过来以自身之思想强化上层统治阶级的复古之风。就是在这两者的相互作用之下，出现了大量的仿古曲谱，其中流传最广、影响最大的就是产生于南宋乾道年间的《风雅十二诗谱》。朱熹认为古代乐歌有唱声，也有和声，词曲搭配和谐流畅，而《风雅十二诗谱》直以一字配一音，呆板单调，不似古人之风。据杨荫浏先生研究，此谱甚至不是唐开元之物，而似是不折不扣的宋代假造古董，其曲风与宋宫廷雅乐之风格极为接近。

自宋代《风雅十二诗谱》产生以来，至元、明、清的六、七百年间，便常有所谓诗经乐谱一类的作品出现。元代的熊朋来，明代的李文察、文濂、聂双江、朱载堉，清代的乾隆帝、汪双池等，都曾为《诗经》谱曲。尤其是乾隆皇帝领导下编辑的《诗经乐谱全书》（1780 年），将《诗经》305 篇全部配上曲谱，还加上配器的分谱，这些歌谱以及整个清朝雅乐全部采用羽调式。[3]此凡种种，皆是保守复古思想支配下的产物，很难说有多大的积极意义。而开启这股重塑诗乐古风的正是宋代的宫廷雅乐，其所创造的神秘主义和形式主义原则一直为后世雅乐所沿用。

[1] 宋・朱熹集注：《诗集传・序》，上海古籍出版社 1982 年新 1 版。
[2] 宋・朱熹：《朱文公文集》卷五七《答李尧卿》，四部丛刊初编集部），上海商务印书馆。
[3] 参见朱谦之：《中国音乐文学史》，第三章《论诗乐》之七《诗经乐谱考》，上海书店出版 1989 年版。及刘再生：《中国古代音乐史简述》，下编《近古音乐》之《中正则雅，多哇则郑——宋代的宫廷雅乐》人民音乐出版社 1989 年版。

第四章、唐宋雅乐区别之社会原因

尽管说，经济的、政治的原因，不一定是音乐艺术上层建筑发展的唯一原因，同时从历史实践的角度来看，二者也常常不具有同步发生的性质，但我们至少可以肯定的说，在唐代尤其是初唐到盛唐的将近 140 年期间，经济的发展与政治制度上的原因对音乐艺术的繁荣的确起到了重大的推动作用。

唐代从初期开始，就实行了一系列的开明、有效的经济政策，以扭转隋末以来因连年征战造成的国力耗竭、民生凋敝的局面。从这时起，北魏以来的均田令以及在此基础上新制定的租庸调法得到了切实的推行和落实。这些重要举措极大地调动了农民地生产积极性，使得他们能够专心生产，从而社会财富激增。与此相配合的是戒兴宫室、禁行奢靡、释放宫女、精简机构等辅助政策。对外的贸易也发展的相当发达，通往西域的“丝绸之路”，东南沿海的船运，与日本、新罗等国的频繁贸易，这些对于唐代的经济来说，无异于锦上添花。可以想象，有了如此强大的经济实力作后盾之后，各阶层都有了闲暇和财力来进行音乐活动。于是不论在宫廷还是民间，歌舞娱乐活动都极大的繁盛起来。“唐之盛时，凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署，皆番上，总号音声人，至数万人。”[1]

除了经济上的快速发展外，唐代在政治中也采用了一系列的方法，广开科举，纳贤举才。同时整个对于文艺方面的政策也是相当的开明，有音乐才能的人得到重用，如祖孝孙，曾在隋时任协律郎，唐时为著作郎，并陆续升迁至吏部郎、太常少卿等职，并奉命修订了唐朝的雅乐。此时音乐文化的民族间、国际间交流也空前广泛而深入。唐代在音乐文化上极具恢弘大气、包容万象之特征，而且这种广泛交流的繁荣气象，也正是顺应了南北朝以来已经不断壮大的音乐文化发展之潮流：“周、隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐，鼓舞曲多用龟兹乐，其曲度皆时俗所知也。惟弹琴家犹传楚、汉旧声。”[2]

至于雅颂乐，历代朝廷皆有。雅颂乐作为各朝代的国乐，成为反映其音乐审美情趣与政教文化意识的极好载体。唐朝在政治、经济、文化都有了如此充分的准备之后，其雅乐也具有了保罗万象的能力。唐朝的雅乐会出现“制作尤简”、“援引芜杂”、“容胡俗之声于大雅之中”，不光与当时的社会经济、文化思想的转变有关，而且也是整个音乐历史发展的结果。

[1]《新唐书》卷二二《礼乐十二》，中华书局 1977 年版。
[2]《旧唐书》卷二九《音乐二》，中华书局 1977 年版。

按传统儒教音乐观点看，南北朝乐坛雅郑淆杂而无别。其所指的雅，当是清商。清商乃周房中乐之遗音辗转于江左，在两汉魏晋南北朝时流传着的古雅乐。其所指的郑，当是俗乐。从晋以来，外族乐传入，声辞繁杂不可胜记，冲破传统宫调条框局限，使用自由的调，于北朝盛行；南朝则盛兴吴歌西曲。南北朝时代，外族乐与民间歌乐非常盛兴，已使得雅乐正声鲜有好者，难怪后世儒教者们耿耿于南北朝时的乐崩礼坏。南朝梁陈雅颂乐杂用吴楚之音，北朝周齐旧乐多涉胡戎之伎，乐律参差淆杂很难分辨，给统一之后的隋，修正雅乐，摆设了一个很大的难题。南北朝乐坛的混杂，实质是乐坛革新的前奏。

隋文帝统一中国，兼收并容各民族音乐，乐坛呈现出前所未有的壮大与混乱。一方面，外族乐大量涌入，开皇初置七部乐中，外族乐就占五部。其中以龟兹乐最受青睐，它声色多变易，表现力强，音乐艺术形象丰富多彩。外族乐的涌入，拓宽了中国乐坛，同时也混杂了乐坛，特别是使中国音乐传统调的观念发生根本性变化。从前宫以外之声律不能为调首，现在却有以其余的六声通用为调首的曲调出现。调的意义复杂化，突破自汉世以来雅乐所用几乎只是黄钟一均的格局。

隋代修正雅乐时，其雅乐已并用胡声，且残缺损益不少，声色哀怨。开皇二年文帝诏求知音之士参定音乐。郑译说："考寻乐府钟石律吕，皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变徵之名。七声之内，三声乖应，每恒求访，终莫能通"。后郑译听龟兹人苏祗婆弹琵琶，发现其一均之中有七声，于是苦心研究龟兹乐律，用龟兹乐律来正雅乐。《辽史·乐志》云："郑译得西域苏祗婆五旦之声，求合七音八十四调之说，由是雅俗之乐，皆此声矣"。然而隋文帝听信何妥，不用郑译旋宫乐，只用黄钟一宫，实为一均。隋雅乐用黄钟一宫，认为黄钟象征人君之德，所演奏德黄钟宫调，其声色在隋文帝听来正象《隋书·音乐志》中讲的那样"滔滔和雅，甚与我心会"。隋代雅乐，主体仍是清商，但糅杂了外族音乐，特别是龟兹乐，隋代俗乐繁兴，为初唐音乐进一步革新发展提供了充分的条件。正是在这样的情况下，唐朝雅乐的制定，难免也会混入不少胡俗成分。

到了宋代，情况则有了很大的不同。首先在音乐文化上，宋代音乐艺术向民间世俗转折，而代表统治者利益的宫廷艺术并非绝迹。正好相反，宋代的统治者的国策是外软内严，所以他们更加强调伦理纲常的教化作用，宋明理学的形成就是对统治者思想的绝好配合。表现在宫廷音乐上，就是极力抬高雅乐的位置。雅

乐从来都是历代统治者维护封建礼教的工具。正如杨荫浏先生所说："在中国历史上，特别重视宫廷雅乐的，是宋朝和清朝的统治者"，[1]然而这种形式上的装潢品没有多少鲜活的生命可言，即便是宋代宫廷的"鼓吹乐"和"燕乐"也早已不能与唐代宫廷的"十部乐"、"歌舞大曲"相提并论。唐时的宫廷音乐艺术，通过专业乐工的长期努力，其艺术造诣和审美价值都达到封建社会的最高层次。民间视宫廷音乐为须仰视的"天上之乐"，尽管有皇宫高墙阻隔，但美妙的乐声也偶尔"红杏出墙"。所谓"梨园弟子偷曲谱，头白人间教歌舞"[2]、"李暮靡笛傍宫墙，偷得新番数般曲"，[3]便是这种状况得真实写照。然而宋代的宫廷音乐虽有庞大的雅乐形式，却对民间百姓没有多大的吸引力，人们在瓦舍勾栏找到了他们喜闻乐见的众多艺术形式，那是专门为他们表演的艺术。宫廷音乐艺术从宋代开始逐渐淹没在民间世俗音乐的海洋之中。

当中国封建社会强大时，尚可笑傲世界，广纳百川，如唐朝。可一旦国势衰弱，便苟且求安，内厉外媚。从宋朝以来，中国封建社会基本上是锁门自守、坐井观天，纵有郑和下西洋的通海之事，其主要目的也不过是炫耀皇恩之浩荡，中华之富强。在文化艺术的交流方面再也没有遇到与强大的外来艺术文化碰撞融合的机会。

文化学的研究认为：文化转型是一个历史过程。它不是外来文化和本有文化之间的简单取代，而是通过外来文化与本有文化之间的冲突与调和实施重组，从而产生新型文化的过程。宋代正是处在这样一个文化的转型时期。纵观中国音乐史，在汉代以前，由于没有更多外来音乐成分的注入，中国传统音乐以其古老的方式自生自长着。但从汉代以来，与西域各民族之间音乐交流的逐步深入，中国传统音乐自我封闭的传承模式被打破。到了隋唐时期，当这种外来音乐的传入达到极致时，便引发了外来音乐与中国本有文化之间的冲突与碰撞。尤其是唐代胡乐的盛行，几乎改变了一代人的审美观念。"城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐。"[4]当这些外来的音乐在中华大地上驰骋纵横之时，我们的本土音乐，特别是作为传统音乐文化的代表——雅乐，它们下一步该走向何方？命运把这一重担历史性的交给了宋代。如果说汉代是外来音乐文化传入期，隋唐是外来文化和中国本有

[1] 杨荫浏《中国古代音乐史文稿·下》人民音乐出版社，380 页。
[2] 王建——《温泉宫行》
[3] 元稹《连昌宫词》
[4] 王建《凉州行》

文化的冲突期，那么，宋代则是外来文化与本有文化进行调和、实施重组，从而产生新型文化的历史时期。[1]宋代文化的转型实际上就是从汉至唐近千年外来文化在中华大地传入、衍生、并与中原固有文化最终融为一体。

我国古代一向以“礼”、“乐”并称，早在西周时期，统治者便制定了严格的礼乐制度。春秋以后，逐步演变成为以孔子为代表的儒家音乐思想，占据着乐坛的主流。儒家音乐所重视的是音乐的教化作用，把倡乐看作是安帮治国的一种不可缺少的重要手段。经过一千多年的发展，到隋唐时期，与燕乐的蓬勃发展形成鲜明的对比，雅乐逐渐走向衰微。无论从内容上还是形式上，都越来越脱离广大的民众。比之唐时的雅乐观，宋代可谓是花费脑筋，挖空心思。之所以这样做的目的很简单，就是要以礼乐治天下，借助雅乐的威严来宣扬皇命天授，并祈求其统治天长地久。这一点虽然是每个朝代都想通过雅乐来实现的政治目的，但相比较于唐朝的开放，宋朝采用这样的政策是有其客观原因的。从安史之乱到北宋立国，二百多年间战火连绵不断，封建社会的生产力遭到严重的破坏。传统的封建伦理纲常遭到致命的打击，特别是从五代后梁到北宋建国王朝更替频繁，短短五十三年间共易五姓十三君，其中有八人被诛杀。为争夺皇位，君臣父子互相残杀，儒家所标榜的封建伦理道德被一扫而光。宋朝也是太祖赵匡胤夺了后周的天下后而建立起来的，这同样是有悖于封建伦理纲常。宋王朝吸取前代教训，为使自己不再成为五代之后的第六个短命王朝而采取了一系列维护中央集权的措施。表现在音乐领域的就是统治者对雅乐的极端重视，推行以礼乐治天下以网络人心。

同时宋朝也是中国封建思想文化进入总结的时期。儒学的复兴和理学的盛行，成为中国思想史上一个划时代的历史阶段。虽然早在唐代，儒、释、道三教已经流传很久，但三教为了占据意识形态中的主导地位，彼此之间一直发生着冲突和碰撞。而统治者对于三教采取的是兼收并蓄、严格控制的政策，三教在唐朝一直处于兼而未融的状况。中唐之际，安史之乱所导致的思想混乱，成为我国古代思想文化史上的一个大转折。为了重建儒家正统思想体系，一次自中唐而下至整个宋朝，追先古圣人、复兴儒学、排斥佛道的复古运动横扫中国大地。到了宋朝，为了自身发展的需要，三教发生了趋同性的变化，尤其是糅合了儒、释、道三教而形成的理学（新儒学）成为了当时社会思想领域的主流，占据着主导地位。

[1] 王秀萍：《宋代乐器研究》，河南大学硕士研究生学位论文，第 73 页。

[1]这种新理学成为束缚当时人们思想的内在因素，也正是由于这样理学的影响，导致了唐宋在思想上产生巨大的反差。在这样的政治背景和文化思想下，宋朝的雅乐制作表现了突出的复古性，与唐朝的兼容并蓄形成了鲜明的对比。正如公木先生所说“其时之人心，静弱而不雄强，向内收敛而不向外扩张，喜深微而不喜广阔。不同于唐人融合南北胡汉诸审美因素的波涛起伏、汹涌澎湃、汪洋肆意。宋代承唐之后，如大江之水，潴而为湖，由动而变为静，由浑灏而变为澄清，由惊涛汹涌而变为清波容与。”[2] 同样雅乐在经过了唐代的混杂之后，到宋代开始变的沉静单一。

[1] 王秀萍《宋代乐器研究》，河南大学博士论文，第 83 页。
[2] 霍然：《宋代美学思潮》，长春出版社，1997 年版，序第三页。

结　　语

唐宋两朝的宫廷雅乐最大的不同在于，他们所表现出来的风格有明显区别，唐代的雅乐更加开放、融合度更大，宋代雅乐则较为保守，追求复古。

此外两朝的君主对于雅乐的态度也不相同，虽然都强调雅乐的正统地位，但唐代仅将它作为一个意识形态中的传统，加以保持和继承。宋代则更希望通过雅乐的复正，来统一人们的思想，巩固自己的统治。这样不同的政治目的，也就使得两朝的雅乐表现出了风格上的不同。

我们需要认识到宫廷雅乐具有两重性质，即意识形态上的性质和音乐实践的性质。李方元曾撰文明确指出“在意义方面，雅乐属于官方的、意识形态的和社会政治的，所承担的是社会的政治功能，与所谓‘宫为君，商为臣’和‘礼乐刑政四达而不悖’等一系列观念相联系。而在音乐方面，雅乐是属于乐人的，属于音律、乐器和音乐操作的，与‘五声’、‘八音’、‘十二律’等音乐要素相联系。”[1]而这两种性质之间的分裂、冲突构成立雅乐的根本问题。雅乐作为意识形态的一种工具，它必须继承一个传统，一个奠定它基础性质的西周传统，必须承担建立宫廷秩序和国家规范的社会承诺，这是它存在的理由和起码的社会公用。但作为意识形态的音乐表达形式，雅乐又必须通过其具体的音乐作为条件，以获得一种可操作的具体形态。只有协调好了这两点，雅乐才能真正起到它的作用。唐宋两朝，实际上就是用不同的方式来处理这两个矛盾，唐朝是意识形态向音乐实践稍有妥协；宋朝是音乐实践更多为意识形态服务。但不论是用那种方式，雅乐本质上的二重性是无法解决的，而这也正是雅乐的基本特点。

[1] 李方元《<宋史·乐志>》研究，上海音乐学院出版社 2004 年版，第 348 页。

[参考文献]

一、古籍

1. 《贞观政要》唐・吴兢，[M]上海古籍出版社 1978 年版
2. 《通典》唐・杜佑，台湾《文渊阁四库全书》
3. 《唐六典》唐・李林甫等撰，[M]中华书局 1992 年版。
4. 《白氏长庆集》唐・白居易，四部丛刊初编集部
5. 《羯鼓录》唐・南卓，[M]上海古籍出版社 1988 年版。
6. 《乐府杂录》唐・段安节，[M]上海古籍出版社 1988 年版。
7. 《教坊记》唐・崔令钦，台湾《文渊阁四库全书》
8. 《明皇杂录》唐・郑处诲，台湾《文渊阁四库全书》
9. 《酉阳杂俎》唐・段成式，台湾《文渊阁四库全书》。
10. 《隋唐嘉话》唐・刘餗　国学网（www.guoxue.com）
11. 《因话录》唐・赵璘　　国学网（www.guoxue.com）
12. 《北里志》唐・孙棨　　国学网（www.guoxue.com）
13. 《全唐诗》上海古籍出版社 1986 年版。
14. 《全唐文》中华书局 1983 年版。
15. 《旧唐书》晋・刘煦,[M]中华书局 1977 年版。
16. 《新唐书》宋・欧阳修、宋祁,[M]中华书局 1977 年版。
17. 《唐会要》宋・王溥 ,台湾《文渊阁四库全书》
18. 《续资治通鉴长编》宋・李焘,[M]上海古籍出版社 1986 年版。
19. 《资治通鉴》宋・司马光，[M]中华书局 1956 年版。
20. 《册府元龟》宋・王钦若、杨亿，台湾《文渊阁四库全书》
21. 《玉海》宋・王应麟，台湾《文渊阁四库全书》
22. 《梦溪笔谈》宋・沈括，台湾《文渊阁四库全书》
23. 《乐书》宋・陈旸，台湾《文渊阁四库全书》
24. 《律吕新书》宋・蔡元定，台湾《文渊阁四库全书》
25. 《景祐乐髓新经》宋・宋仁宗，台湾《文渊阁四库全书》
26. 《皇祐新乐图记》宋・阮逸、胡瑗，台湾《文渊阁四库全书》
27. 《武林旧事》宋・周密，[M]浙江人民出版社 1984 年版
28. 《碧鸡漫志》宋・王灼，台湾《文渊阁四库全书》
29. 《梦粱录》宋・吴自牧，台湾《文渊阁四库全书》
30. 《乐府诗集》宋・郭茂倩，[M]中华书局 1979 年版。
31. 《东京梦华录》宋・孟元老，[M]中华书局 1982 年版。
32. 《宋史》元・脱脱，[M]中华书局 1977 年版。
33. 《通志》南宋・郑樵，[M]商务印书馆。
34. 《大唐开元礼》唐・萧嵩等撰，台湾《文渊阁四库全书》。
35. 《白虎通疏证》清・陈立，卷三《礼乐》，台湾《文渊阁四库全书》。
36. 《诗集传・序》宋・朱熹集注，[M]上海古籍出版社 1982 年新 1 版。
37. 《欧阳文忠公文集》宋・欧阳修，《四部丛刊初编集部》，上海商务印书馆缩印本。
38. 《嵇康散集》卷二《琴赋》魏・嵇康，台湾《文渊阁四库全书》。
39. 《乐律全书》明・朱载堉，台湾《文渊阁四库全书》。

二、著作

1. 杨荫浏：《中国古代音乐史稿》，北京：人民音乐出版社 1981 年版。

2. 杨荫浏：《中国古代音乐史纲》，北京：
3. 沈之白：《中国音乐史纲要》，上海：上海文艺出版社 1982 年版。
4. 吴钊、刘东升：《中国音乐史略》，北京：人民音乐出版社 1985 年版。
5. 刘再生：《中国古代音乐史简述》，北京：人民音乐出版社 1989 年版。
6. 王光祈：《中国音乐史》，南宁：广西师范大学出版社 2005 年版。
7. 夏野：《中国古代音乐史简编》，上海：上海音乐出版社 1989 年版。
8. ［日］田边尚雄：《中国音乐史》，商务印书馆 1937 年 5 月。
9. ［日］岸边成雄：《唐代音乐史研究》，台湾：台湾中华书局印。
10. 黄翔鹏：《传统是一条河流》，北京：人民音乐出版社 1990 年版。
11. 向达：《唐代长安与西域文明》，北京：三联书店出版社 1987 年版。
12. 李方元：《<宋史·乐志>研究》，上海：上海音乐学院出版社 2004 年 7 月版。
13. 李幼平：《大晟钟与宋代黄钟标准音高》，上海：上海音乐学院出版社 2004 年 7 版。
14. 孙晓辉：《两唐书乐志研究》，上海：上海音乐学院出版社 2004 年 7 月版。
15. 伍国栋：《中国古代音乐》，商务印书馆 1997 年版。
16. 冯文慈：《中外音乐交流史》，长沙：湖南教育出版社 1998 年第一版。
17. 张前：《中日音乐交流史》，北京：人民音乐出版社 1999 年 10 月第一版。
18. 朱谦之：《中国音乐文学史》，上海：上海书店出版 1989 年版。
19. 修海林：《古乐的沉浮》，济南：山东文艺出版社 1989 年版。
20. 刘复生：《北宋中期儒学复兴运动》，台湾：文津出版社 1991 年初版。
21. 陈植鍔：《北宋文化史论述》，北京：中国社会科学出版社 1992 版。
22. 陈寅恪：《唐代政治史论述稿》，北京：生活·读书·新知三联书店 2001 版。
23. 李儿龄：《中国宫廷礼俗》，台湾：台北百观出版社 1994 年版。
24. 刘道广：《中国古代艺术思想史》，上海：上海人民出版社 1998 年版。
25. 葛兆光：《中国思想史》，上海：复旦大学出版社 2000 版。
26. 陈寅恪：《陈寅恪读书札记》之《旧唐书新唐书之部》，上海：上海古籍出版社 1989 年版。
27. 钱穆：《中国文化史导论》，商务印书馆 1994 年版。
28. [德]罗泰：《论中国早期音乐理论的发展：律制之兴起》，公宏宇译，来国龙校，载《中国典籍与文化论从》第六册，北京：中华书局 2000 年 10 月第一版。

三、相关论文

1. 关书敏《唐代教坊妇女生活简述》，西南师范大学学报(人文社会科学版)，1983.4。
2. 岸边成雄、秦序《唐代音乐文献解说》，交响-西安音乐学院学报，1987.1。
3. 石蔚《略谈唐代音乐教育思想及其实践》，山东理工大学学报(社会科学版)，1994.4。
4. 郑宝华《唐代音乐中和的审美观念意蕴》，中国音乐，1996.2。
5. 李英霞《浅论唐代音乐文化的交流》，西北民族学院学报(哲学社会科学版)，1996。
6. 李石根《唐代音乐文化的两大体系——大唐雅乐与燕乐》，交响-西安音乐学院学报 2003.4。
7. 邱源媛《唐代雅乐简论》，四川大学学报(哲学社会科学版)，2003.3。
8. 王立增《论汉唐时期宫廷音乐吸收胡乐的三个阶段》，上饶师范学院学报，2003。
9. 杨朝云《从宋代音乐史料看“雅乐”的神秘主义色彩》，曲靖师专学报，2000.1。
10. 赵为民《简论宋代音乐的主要特征及其历史地位》，交响-西安音乐学院学报，1997.3。
11. 修海林《宋代宫廷与官学中的音乐教育活动与理论》，音乐艺术-上海音乐学院学报，1997.4。
12. 刘勇《唐代到宋代音乐文化的变化是衰退还是转型》，音乐探索，1991.1。
13. 段文《浅谈唐代歌舞伎乐在宋代转型的原因》，云梦学刊，2004.1。
14. 涂耀军、张洪春《浅论宋代商业的兴盛对社会风气的影响》，菏泽师范专科学校学报

2004。
15. 舒象彬《宋代功利主义对社会影响的分析》，黔东南民族师范高等专科学校学报, 2004。
16. 郑锦扬、《《宋书》乐制、律制的音乐史学研究》，黄钟-武汉音乐学院学报，1993.3， P27。
17. 孙晓晖《大小雅乐考》，交响-西安音乐学院学报 96.2，P10。
18.《唐代之祠庙与神庙》，《严耕望先生纪念论文集》，台北稻乡出版社，1998,p119—150
19. 黄翔鹏《唐宋社会生活与唐宋遗音》，中国音乐学 93.3。
20. 万依《宋代黄钟的改作及大晟黄钟的影响》，音乐研究 93.1。
21. 金建民《隋唐时代的燕乐与大曲》，中国音乐 93.3。
22. 李方元《周代宫廷雅乐的历史渊源及成因》，音乐艺术-上海音乐学院学报，93.3。
23. [英]毕铿《唐宋遗音》，音乐艺术-上海音乐学院学报，91.1。
24. 刘朝谦《西周政治在祭祀诗乐中对自身本质的体验》，音乐探索， 91.4。
25. 刘勇《唐代到宋代音乐文化的变化是衰退还是转型》，音乐研究，91.1。
26. 刘从容《唐代音乐史书记略——段安节和他的<乐府杂录>》，音乐探索，91.1。
27. 蒲亨强《唐明皇与道教音乐》，音乐艺术-上海音乐学院学报，1989.2。
28. 冯文慈《西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》，交响-西安音乐学院学报, 1993. 2。
29. 李昌集《唐代宫廷乐人考略——唐代宫廷华乐、胡乐状况一个角度的考察》，中国韵文学刊, 2004.3。
30. 李方元《唐宋时期的正史乐志及其文本传统》，中国音乐, 2004.4。
31. 张兴胜《唐代长安的“胡化”风气》，丝绸之路, 1997.6。
32. 马殿泉《宋代宫廷乐团与宫廷音乐》，河南大学学报(社会科学版), 1993.5。
33. 修海林《隋唐宫廷音乐机构中的音乐教育活动》，音乐艺术-上海音乐学院学报, 1997.1。
34. 王立增《论汉唐时期宫廷音乐吸收胡乐的三个阶段》，上饶师范学院学报，2003.4。
35. 许序雅《胡乐胡音竞纷泊——胡乐对唐代社会影响述论》，西域研究, 2004.1。
36. 吴朋《隋唐五代雅乐稗考》，中国音乐学, 2004.1。
37. 焉树芬《对音乐雅俗观的几点思考》，艺术百家, 2004。
38. 郑月平《宋代宫廷音乐的衰落和市民音乐的兴起》，华夏文化, 2004。
39. 柏红秀《唐代宫廷音乐研究》，扬州大学博士论文 2004。
40. 徐小明《宋代——中国音乐艺术的转折期》，人民音乐 2004.6。
42. 爱宕元《唐代两京乡·里·村考》,《中国聚落史咱研究》，东京刀水书房，1980，p58-68。
43.《唐代两京乡里村考》， 东洋史研究 40:3，1981，p28-69。
44.《西安隋唐圜丘的考古发现》，文物天地 2001:1，p7—10。
45. “The Sui-Tang Eastern Palace in Chang’an: Toward a Reconstruction of Its Plan”, Artibus Asian, 58.1-2,1998, p5-31。
46. 段浩然《<北里志>中的“三曲”》, 西北大学学报，1981:2，p44—46。
47. 封野《唐代市井艺妓兴盛的社会原因》，安庆师院社会科学学报 1998:4，p73—76。
48.《唐代京城社会与士大夫礼仪之研究》，台湾大学历史研究所博士论文，1993。
49.《汉唐时期乐舞与百戏管理机构的设置》，唐都学刊，1999:4，p31—34。
50.《魏晋南北朝至隋唐宫室制度沿革——兼论日本平城京的宫室制度》，山田庆儿、田中淡编，中国古代科学史论（续篇），京都大学人文科学研究所，1991，p753—805。
51. 姜克任、刘炎《西安发现唐代礼佛奏乐图石刻佛座》，文物，1984:10，p94—95。
52. 金子修一《关于唐代后半的郊祀和帝室宗庙》，第二届国际唐代学术会议论文集（下），台北文津出版社，1993，p1123—1157。
53. 雷闻《唐代皇帝的图像与祭祀》，唐研究，9，2003。

54. 李石根《唐代长安与西域音乐——唐乐述要之八》，音乐生活，1989:6，p21—22。
55. 刘尊明《隋唐宫廷音乐文化初探》，传统文化与现代文化，1997:2，p74-81。
56. 泷川政次郎《内教坊考》，国学院法学，2:2，1965，p1—16。
57. 孟晋《唐都长安休闲娱乐文化发展的背景考察》，濮阳教育学院学报，2002:2，p14—16。
58.《唐代长安休闲娱乐文化的盛衰及影响》，商丘师范学院学报，18:4，2002，p45—45。
59. 西谷正、马振智译《唐章怀太子李贤墓<礼宾图>的有关问题》，陕西历史博物馆馆刊，4，1997，p272—277。
60. 徐苹芳《唐代两京的政治、经济和文化生活》，考古，1982:6，p647—656。
61.《盛唐玄宗朝佛教艺术的转变》，史语所集刊，66:2，1995，p559—678。
62. 詹德隆《汉魏至唐宋时期的郊坛遗址》，文博，1999:1，p39—46、57。
63. 张庆华《盛唐长安闻羯鼓》，中国历史教学参考，1998:9，p34。
64. 张少倩《唐宋都城比较分析》，考古与文物，2002 年汉唐考古增刊，p317—9。
65. 张宪生《隋唐长安城的宗教现象》，育达学报，1994，p13—27。
66. 章群《唐代祠祭论稿》，[台北]学海出版社，1996。
67. 赵峄桐《西安唐代礼佛奏乐图石刻佛座内容浅议》，文物，1985:3，p19。
68.《陕西西安唐长安城圜丘遗址的发掘》, 考古，2000:7，p29—47。
69.《唐梨园新考》《周秦汉唐研究》，西安三秦出版社，1998，p345—360。
70. 曲广义《拱辰管（叉手笛）小考》，中国音乐，1996 年第 3 期。
71. 冯光钰《音乐雅俗谈》，中国音乐，1994 年第 3 期。

附录一、**唐宋雅乐之记载文献**

下面将涉及到唐宋时期雅乐文化的文献收集如下

一、古籍文献中的资料

我们对于唐宋时期雅乐的了解因其没有留下音响资料，所以首先则需在古籍文献中寻找相关方面的记载，以了解当时的音乐状况。而对于宫廷雅乐的记载一直都是正史乐志中不可缺少的重要部分，其资料非常丰富。涉及到了雅乐的制定、雅乐的仪式、雅乐的乐律等等问题。由于唐宋时期的历史文献浩如烟海，其中与雅乐相关的又有许多，所以我按照四库全书对于文献的分类方式，将所收集到的关于雅乐记载的文献分为经、史、子、集四个大部来进行归纳。

经部：乐类

涉及到唐宋时期音乐的有陈旸《乐书》、蔡元定《律吕新书》、唐·元万顷《乐书要录》

1.**《乐书》**宋·陈旸，共有二百卷，成书于宋代，是我国早期音乐百科性质的专著。上篇称《训义》（1 一 95 卷），摘录儒家经典《礼记》，《周礼》、《仪礼》、《诗经》等书中有关音乐的章节，并逐条逐句加以诠释。下篇称《乐图论》（96 一 200 卷），内容包括乐律理论、典礼音乐制度、乐器、声乐、乐舞、百戏等。其中，乐器、声乐及舞蹈杂技三类，再依雅部（庙堂）、胡部（外族）及俗部（民间）划分，而胡、雅、俗各部的乐器又以古老的“金、石、土、革、丝、竹、匏、木”八音分类法各归其宗，由此形成了自具一体的分类系列。而在其中的乐律理论、典礼乐制中都涉及到雅乐。

2.**《律吕新书》**南宋·蔡元定撰。是一本乐律学的专著。在书中详细讲到了十八律旋宫的问题，可以说是宋代众多乐律理论中最具有实践意义的一种。

3.**《乐书要录》**唐·元万顷奉敕撰。原书亡佚，现所见是在日本发现的残卷五、六、七卷。此书是一本乐律方面的著作，有“辨声音”、“论二变义”、“律吕旋宫法”、“论一律有七声”等。

4.**《皇祐新乐图记》**宋·阮逸、胡瑗撰。是一部记述度量衡以及乐器形制的著作。全书努力要恢复周时礼乐传统，因此对于乐器，特别是雅乐乐器都比较详尽的将之对比于古法,而加以制造。同时书中对于每件乐器都配有图片，帮助我们更直观的了解到宋朝皇祐时期制作的新乐。

史部：包括正史、编年、纪事本末、地理、政书等各类。

一、正史 最直接的就是二十四史中的乐志和律志了。其中的大量篇幅都是记载宫廷雅乐。当然在其他的如本纪、世家、列传中也涉及到一些雅乐的资料，不过大多零星繁杂。此外在礼志中有大量乐仪的记载，则是对雅乐体系运用情况的有力介绍。

1.**《旧唐书》**，后晋刘煦等撰，成书于开运二年（945 年），同修的有赵莹、张昭远、贾纬和赵熙等。[1]《旧唐书》中于音乐有关的部分有《礼仪》、《音乐》、《历》，但无《律志》。其中有关音乐记载最全面的为音乐志。《旧唐书·音乐志》的内容总的看来分为四个部分。一是前缀一个小序，讲述乐义；二是以雅正立场总述唐前礼乐的沿革；三是谈论本朝的音乐，包括有雅乐、鼓吹、宴乐和散乐；四是雅乐乐章。可以说音乐志中的每一部分都有涉及宫廷雅乐的部分。乐议部分有关音乐的叙述，体现出当时对音乐的态度。

《旧唐书·音乐志》中有关雅乐的记载涉及：郊庙传统音乐、以俗入雅之乐及鼓吹乐。郊庙传统音乐，唐初沿用隋乐旧制，高祖、太宗时，祖孝孙、张文收先后创制雅乐，定大唐雅乐“十二和”及郊祀、宗庙乐仪和用乐制度。

而以俗入雅之乐，包括有《七德舞》（原《秦王破阵舞》）、《九功舞》（原《功成庆善舞》）、《上元舞》等。

2.**《新唐书》** 北宋庆历初始诏王尧臣、张方平等别修，久而未就，庆历五年（1045 年）复诏宋祁、欧阳修等修撰，于嘉祐五年（1060 年）成书。《新唐书》中记载有雅乐的为《礼乐志》，同样没有《律志》。《礼乐志》分为十二卷，为礼乐合志，但仍礼、乐分述，先礼后乐。其中礼十卷，卷一至卷五为“吉礼”，卷六为“宾礼”、“军礼”，卷七至卷九为“嘉礼”，卷十为“凶礼”。乐有二卷，卷一讲雅乐、燕乐，卷二讲俗乐。

《新唐书·礼乐志》记载雅乐的部分，分为乐悬之制，乐器之制，乐曲之制（十二和），乐仪之制（郊庙、朝廷），二舞、庙舞之制，三大乐舞等制度。

3.**《宋史》**元脱脱主持编撰，成书于至正五年十月（1345 年）。《宋史》中有关雅乐的资料分布在 一、《乐志》中，全面的涉及了宫廷音乐制度及其各类活

[1] 参见李方元的《宋史·乐志》研究，第二章、正史乐志及其传统 中有关《旧唐书》的论述。他在注释中提到了赵翼《廿二史札记》卷一六“旧唐书源委条”曰:：“今据薛、欧二《史》及《五代会要》诸书考之：晋天福五年，诏张昭远、贾纬、赵熙、郑受益、李为光同修《唐史》，宰臣赵莹监修。”

动；二是《礼志》，涉及五礼中的乐仪及其制度；三是《律制》，涉及乐律原理及其音乐理论基础；四是《仪卫志》，涉及卤簿仪式乐队及其制度；五是《本纪》，涉及帝王日常的音乐活动及其有关乐制讨论问题，通常会讲到雅乐的制定和运用情况；六是《艺文志》，涉及当时的音乐书目。此外在《职官志》中还会提到乐官及音乐机构，如“太常寺”、“大晟府”等。

二、别史类

1.**《通志》**，南宋郑樵所作。全书二百卷，由纪、谱、略、列传、载记等部分组成。其中在《二十略》中专列出《乐略》一门来论述音乐。其中《乐略第一》全部论及乐府曲调，《乐略第二》则叙述乐器、律吕方面的内容。在《乐略》中，大多记载的为当时之歌词，其中“乐府别声”、“乐府正声”之“祀飨正声”基本上是以正史乐志为据。

三、政书类　通志之属：　　涉及了礼乐的典章制度和音乐文化

1.**《通典》**唐·杜佑所撰，共二百卷，是一部记述古代经济政治制度沿革得史书。所分八门中的第五门是乐门，共有七卷。第一是“历代沿革”，主要是杜佑以前音乐史的概述，当然叙述最多的还是历朝的雅乐。第二部分讲乐律学理论，第三部分讲乐器和乐队，包括了八音和乐悬。以上这两部分虽没有单列雅乐部，但其中讲到的内容都是雅乐体系中不可缺少的部分，同时它在记述的过程中都是以历史的顺序来写，有很强的时代源流性。第五部分专列了宫廷雅乐，是雅乐材料最集中的地方。

2.**《文献通考》**元·马端临撰，共三百四十八卷，记载了上古到宋宁宗时的典章制度。其中乐有二十一卷。乐一至乐三、主要记载的是历代礼乐沿革；乐四、历代制造律吕；乐五、律吕制度；乐七至乐十二、金石土木丝革匏竹，每类乐器中又分了雅部、胡部、俗部；乐十三、乐悬；乐十四至乐十六、乐歌；乐十七至乐十八、乐舞。以上这些章节中都有关于雅乐的内容。此外在经籍考中也专列了“乐”这一部分，记载了当时所见的各种音乐方面的书籍。同时对于书中的内容作了一定的介绍，如载有“《乐府杂录》一卷，崇文总目唐段安节撰，记唐开国以来雅郑之乐，亦其事始末”。

3.**《唐会要》**宋·王溥撰，一百卷，全书分五百四十目，是记载唐代各项制度沿革变迁的史书。其中专列了雅乐（上、下），此外还有太常乐章部分，破阵

乐，庆善乐都涉及到了当时的雅乐内容和乐章。

4.**《宋会要辑稿》**清·徐松辑自《永乐大典》，两百册。其中“乐”有三册八卷，记载有雅乐方面内容的在乐一、乐二：律吕，其中包括了宋代的多次乐律改制，当然都是涉及到了雅乐方面的运用问题。乐三：详定乐律；乐四：乐器、乐律、郊祀乐；乐五：郊祀乐；乐六：郊社群祀乐歌、祠祭朝献、皇地祇。从乐五开始的部分都是记载雅乐乐章。

在乐一、乐二中有大量的论乐记载，如乐一有李照、冯元完整的长篇奏议七篇。乐二有冯元、邓保信、阮逸、胡瑗、丁度等奏议十四篇。

5.**《大唐开元礼》**唐·萧嵩等撰，全书一百五十卷，按照吉礼、军礼、嘉礼、凶礼四个部分来安排写作。在这些礼仪进行的过程中都配合了一定了音乐，其中，对于雅乐的记载更多的是在吉礼中。

四、地理类 杂记之属： 主要是各个地方的地方志，其中有关于礼乐制度、乐舞习俗、乐人乐事方面的记载。其中非常重要的有四部记述北宋、南宋事情东京（开封）和武林（杭州）的市民音乐与宫廷音乐的文献。

1.**《东京梦华录》**宋·孟元老撰，十卷

2.**《都城纪胜》**南宋·灌圃耐得翁撰，一卷

3.**《梦粱录》**南宋·吴自牧撰，二十卷

4.**《武林旧事》**南宋·周密撰，十卷

以上这四本书多是作者当时所见所闻的记载，其中多为市井音乐，不过也涉及到少量的宫廷雅乐内容。

五、编年类

1.**《续资治通鉴长编》**五百二十卷，宋·李焘撰。是一部记载北宋九朝史事的编年体史书。其中音乐资料的时间范围，起太祖元年三月迄哲宗元符三年止，共一百四十年。其中每朝所涉及的具体音乐事项是有所区别的，但大的事类总体却是相同的。都包括有礼乐制度的建设，如议定乐舞、乐章、乐悬；定郊庙乐仪。具体音乐活动的记载等等。

六、职官类 官制之属

1.**《唐六典》**唐·张九龄等奉敕撰，三十卷。是一部记载唐开元时期，官职制度官修著作。全书按照三师、三公、三省、九寺、五监、十二卫来列其职司。

其中九寺之一太常寺便是当时主管音乐的最高机构。

2.**《历代职官表》**清·黄本骥撰，其中归类总结了从三代到明时的各种官职，并将其与清代官职进行比较排列。其中专列有乐部，可以很清楚的看出唐宋在音乐管理上所设立的官职有何异同。

七、杂史类

1.**《贞观政要》**唐·吴兢撰。全书十卷四十篇，概述贞观年间政事的纲要。是研究初唐时期历史，评价唐太宗的重要史书。其中有一篇为“论礼乐”，讲到了当时的礼乐制度和礼乐观点，是对正史中记载的有力佐证。如提到祖孝孙奏请更定新乐问题、破阵乐于雅乐中的更费原由等。这些问题在正史中都有所记载，不过通过这样当朝的记载就更进一步的肯定了正史记载的真实性。

子部：主要是辑录诸子百家的言论及著作。

一、　艺术类·杂技之属

1.**《羯鼓录》**唐·南卓撰，一卷。前录记述羯鼓的源流形状及唐玄宗音乐生活中的有关故事。后录记载了崔铉所说宋璟知音事及155首羯鼓曲名。虽是讲唐玄宗及羯鼓方面的事情，不过从侧面反映了当时音乐的状况。此外在所记曲目中有破阵乐、太平乐等曲名，而这些曲目都是唐时用为雅乐的，可成为唐时俗雅融合的一个例证。

2.**《乐府杂录》**唐·段安节著，一卷。他在序中写道：“尝见《教坊记》，亦未周详，以耳目所接，编成《乐府杂录》一卷。”全书是分小的部分来记述的，包括有雅乐部、云韶部、清乐部、鼓吹部、驱傩、熊罴部、鼓架部、龟兹部、胡部。其中雅乐部主要是记载乐悬、乐舞情况。在鼓吹部中也有涉及到雅乐的内容如“天子卤簿用‘大全仗’，鼓一百二十面，金钲七十面。郊天谒庙吉礼，即衣云花黄衣，鼓四，钲二。”

在这些乐部之后，记载了歌、舞工、俳优三种乐人；后还有乐器、乐曲方面的介绍，不过与雅乐关系较小，故不一一详载。

二、　谱录类　器物之属

1.**《宣和博古图》**宋·王　等撰，记有当时传世的古代乐器图录和相关记述。

三、 杂家类

1.**《梦溪笔谈》**宋·沈括撰，二十六卷，又《补笔谈》二卷，《续笔谈》一卷。共分十七门，其中乐律门又“专门绝学”之称，其叙述包含宫调、谱式、律数、声学、乐器、歌唱和演奏的技艺、作曲、作品等。主要是一部百科性质的著作，没有专门讲雅乐的部分，但其中乐律、宫调方面还是与宫廷雅乐有很大关系。

四、 类书类

1.**《玉海》**南宋·王应麟撰，两百卷。它是一部卷宗浩繁的大部头著作，以类相从，分列天文、律历、地理、帝学、圣文、艺文、郊祀、音乐、学校等二十一门，每门下又分列子目，全书共列二百四十余子目。音乐资料上以典章制度为背景，主要集中在音乐门与律吕门中律吕子目下。其中在音乐门中涉及到雅乐的包括乐章、乐舞、乐器这几部分。在以上两大门外，一些典章制度又与音乐有关联，与雅乐相关的包括在圣文门中御制诗歌；礼仪门中仪制、册礼、耕藉、亲蚕；车服门中的卤簿；郊祀门中郊祀、北郊、明堂、宗庙、封禅。这些虽不是直接讲到雅乐，但都有关于雅乐的运用。

2.**《太平御览》**，一千卷。全书分五十五部门，载乐和律两类。律分两处记载，时序部和乐部；乐部所录又有雅乐、律吕、鼓吹乐，歌，舞，乐器等十一门。上提到的六个部分都是与雅乐有所关系的部分。[1]

3.**《册府元龟》**宋·王钦若、杨億等奉敕编撰，一千卷。全书分三十一部，在掌礼部中列有作乐和夷乐两个门。其中的“作乐”，实际上就是音乐（礼乐）制作，不过是从音乐历史的角度来阐述。当然包括了从唐一直到宋时的雅乐制作。

4.**《艺文类聚》**唐·欧阳洵撰，一百卷。其中于音乐有关的在岁时部里列：律和历；礼部下列乐部，分论了乐、乐府、歌舞、乐器这四部分。

五、小说家类 这一类的书籍，性质并不一致，有的属于笔记性质，有的富于神话传说色彩；有的记述掌故轶闻。因此，其史实性并不相同，但我们也不可对其记载事实有所忽视，它依旧能与正史中记载的加以呼应。

1.**《教坊记》**唐·崔令钦撰，一卷。是崔令钦于天宝之乱后流宿江南，追忆教坊故事所作，记载了开元时教坊制度、轶闻等。于雅乐相关者不多，其中有关

[1]《太平御览》所录乐、律情况如下：时序部：一、律；二、历……乐部：一、雅乐；二、律吕；三、历代乐；四、鼓吹乐；五、四夷乐；六、宴乐；七、女乐；八、优倡；九、淫乐；十、歌；十一、舞；……。

于“圣寿乐”的部分记载，有关于当时表演的一段记述。[1]

2.**《明皇杂录》**唐·郑处诲撰，二卷，《补遗》一卷。记开元、天宝年间轶闻。

2.**《因话录》**唐·赵璘撰，六卷

3.**《北里志》**唐·孙棨 撰，全书以北里中各个妓女人物的轶闻趣事来构建，从一个侧面反映了当时长安私乐繁荣的景象。

4.**《隋唐嘉话》**唐·刘餗撰

5.**《酉阳杂俎》**唐·段成式撰

以上这几本书籍都没有直接讲到当时雅乐的情况，而多记载民间市井音乐，但它还是反映了当时整个社会的音乐状况，对于分析了解音乐在当时的地位、类型、运用状况还是有很强的参考价值。

集部：

一、总集类

1.**《乐府诗集》**宋·郭茂倩，一百卷。收入了汉魏至唐五代的乐府歌辞。全书有十二类，其中郊庙歌辞、舞曲歌辞涉及到了雅乐的内容。其中包括了许多的作品，特别是在书中每个大类、小类和作品前都有作者的研究考证，是非常好的文献资料。

2.**《全唐诗》、《全唐文》、《全宋词》**

二、别集类

1.**《白氏长庆集》**唐·白居易的诗文合集。唐时定本 75 卷，收诗文 3840 篇，今本 71 卷。白居易的思想综合了儒释道三家，同时他又十分喜爱音乐，并擅长于音乐的鉴赏和评论，在他的文集中就留下了不少讨论音乐的文章和诗歌。

其中涉及到雅乐内容的有诗：法曲歌（卷三）、立部伎（卷三）；文：议礼乐（卷四十八）、沿革礼乐（卷四十八）。

2.**《范文正公集》**北宋·范仲淹作。有文集 20 卷、别集 4 卷、奏议 2 卷、尺牍 3 卷，另有附录 20 卷。这是范仲淹所有作品的辑录，他是北宋的政治家、

[1]《教坊记》：“圣寿乐，舞衣，襟皆各绣一大窠皆随其衣本色制纯缦衫——下才及带，若短汗衫者——以笼之，所以藏绣窠也。舞人初出乐次之，皆是缦衣。舞至第二叠，相聚场中，即于众中从领上抽去笼衫，各内怀中。观者忽见众女咸文绣炳焕，莫不惊异。”

文学家，在这部总集里，有他讨论音乐的部分，如：今乐犹古乐赋、与唐处士书。这些虽是零星所见，不过也反映了他音乐观念和思想。

三、词曲类

1.《碧鸡漫志》南宋·王灼撰，五卷。是一本谈论音乐，主要是歌曲的专著。书中考述了上古至汉、魏、晋、唐歌曲的演变（卷一）；评述北宋词人的风格和流派（卷二）；考证唐代乐曲命名的由来及宋代词调的宫调及其演变（卷三、四、五）。其中有讲到“霓裳羽衣曲”。

二、绘画、雕塑上的资料

以上所辑录的都为文献资料，在唐宋时期我国的绘画、雕塑艺术也取得了辉煌的成绩，在敦煌的不少壁画上都留下了当时乐舞表演，或是乐器演奏方面的图象。现收集如下：

1. 敦煌 220 窟南壁初唐阿弥陀经变乐舞壁画
2. 敦煌 220 窟北壁初唐药师经变乐舞壁画
3. 敦煌 148 窟南侧盛唐观无量寿经变乐舞壁画
4. 敦煌 445 窟南壁盛唐阿弥陀经变乐舞壁画
5. 敦煌 112 窟南壁中唐金刚经变乐舞壁画
6. 敦煌 154 窟北壁中唐报恩经变乐舞壁画
7. 敦煌 85 窟北壁晚唐思益梵天经变乐舞壁画
8. 敦煌 85 窟南壁晚唐报恩经变乐舞壁画

上面的这些壁画都是取自《图说中国音乐史》[1]中有关敦煌壁画的部分，其中多为反映佛教经文的图像。与当时的宫廷雅乐还是有着区别，但我们可以通过这些壁画中人物的服装、表演的形式、手中的乐器，来了解唐代音乐演出的状况，也可从一个侧面反映当时的音乐生活。此外在河南安阳灵泉寺东塔上有大量的伎乐石雕、唐李寿墓乐舞砖刻、唐李贤墓前室乐舞人壁画、河南安阳唐杨侃墓乐舞俑，这些石雕、砖刻和壁画所反映的多为一个乐舞表演的片断，不过依旧能看出唐时乐舞不论在宫廷还是在官僚贵族中的盛行。宋代的绘画和雕刻上留下的资料更多反映的是明间俗乐的表演状况。河南郑州开元寺宋开宝九年棺床乐舞石雕、

[1] 吴钊：《追寻逝去的音乐踪迹：图说中国音乐史》，[北京]东方出版社，1998 年版。

河南修武石棺嘉庆乐演出图，这两处所反映的是当时宫廷中乐舞的演出情况，但与雅乐的演出规模还是有区别的。

文字、图像、音响是音乐资料收集的三个方面，唐宋时期的文献和图像现今还能见到，可惜的是那一时期的音响没有办法保留下来，我们现在看到的都是的当时的乐谱。而在乐谱的翻译中又有许多的问题值得商榷，所以音响资料的缺失成为了本文的一个弱点。所找到的音响只能作为参考、旁证，无法再现当时的音乐状况。

二、近代研究成果中的资料

（一）著作

在整理了古籍文献后，我们可以从近代的学术著作中发现很多有关唐宋时期雅乐方面的记载和论述。首先在几本中国音乐通史的论著中大多会有各代雅乐的介绍，不过大多都从略，而且多是带有一定批判的态度，如夏野《中国古代音乐史简编》、吴钊、刘东升《中国音乐史略》几乎没有唐宋雅乐相关的介绍。廖辅叔《中国古代音乐简史》和杨荫浏的《中国古代音乐史稿》都较为详尽的谈到唐宋宫廷雅乐，但都是用批判的态度。廖说“雅乐在统治阶级手里只是一个装璜门面的东西”。杨荫浏在谈到宋代雅乐时也称其为“控制人民，巩固统治……脱离现实，提倡复古”。在通史性的著作如刘再生《中国古代音乐史简述》、王光祈《中国音乐史》、沈之白《中国音乐史纲要》、[日]田边尚雄《中国音乐史》中只简单提及到了唐宋时期的雅乐，更多的是讲唐代宫廷燕乐，宋代的市民音乐。

通史性的著作之外，还有专门论述唐代音乐。[日]岸边成雄著有《唐代音乐史研究》和《古代丝绸之路的音乐》，主要是从中日音乐交流上来谈论唐代的音乐，其中也有部分唐代宫廷雅乐介绍。向达《唐代长安与西域文明》则是一本关于唐代文化的论文集，主要谈到的是唐代西域文化对当时社会生活各方面的影响，其中也包括了宫廷中的音乐。黄翔鹏《传统是条河流》一书中谈到了雅乐的问题，特别是强调了雅乐不是中国音乐传统的主流，它名义上颇受统治阶级重视，实则艺术水平甚低，从来只被当作“礼”的附庸。李幼平《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》重点是通过考古学的方法，在收集整理见存宋代大晟钟的基础上，讨论宋代黄钟标准音高，其中在附录中附有宋（金）代编钟与新乐议制编年，详细辑录了宋代的多次议乐改乐活动，这些活动又几乎都是与宋代雅乐活动相关

的。此外我们在一些其他的论著中也能找到关于雅乐方面的论述，如修海林《古乐的沉浮》。

中国在唐宋时期与外国的交流是比较频繁的，在于音乐上自然也会有所影响。特别是唐朝，宫廷中的雅乐也受胡乐影响。冯文慈《中外音乐交流史》中第三编（魏晋南北朝隋唐五代时期），就特别提到当时宫廷中雅乐更趋衰弱，胡乐炽热宫廷。指出唐代李氏皇族以及宫廷里的达官贵族对于西域音乐有特殊偏爱，这与他们的个人喜好，乃至于李氏的血统也多少有关。同时还指出，唐开国时，龟兹乐早已传入，西凉乐形成已有 230 年左右的历史。这些都为唐代胡乐的盛行打下了坚实的基础。此外在第四编（宋元时期）提到了宋徽宗时期赐高丽“大晟乐”，这使得高丽成为唯一从中国吸收宫廷雅乐的国家。张前《中日音乐交流史》中也讲到唐代音乐传入日本，其主要是燕乐，当时的日本人对于已处于僵化状态的唐朝雅乐并没有什么兴趣。所以他们当时把从唐朝传入的燕乐称做唐乐，而并没有使用雅乐这一称谓。我们通过中外在唐宋时期音乐的交流，可以了解到当时社会中音乐的发展状况，特别是在雅乐问题上，唐宋两朝一个吸收，一个输出的现实，也可从一个侧面反映当时的雅乐态度。

我们在讨论唐宋时期雅乐问题时，除开音乐本身，更应该结合当时的社会政治环境。这其中朱谦之《中国音乐文学史》、钱穆《中国文化史导论》是一部宏观的看待历史问题的著作，在第八章（文艺美术与个性伸展）中，特别以唐代为例，谈到了当时的文化生活改变，如科举制度的产生；宗教的转移；文学艺术由贵族转到平民等。此外陈寅恪《唐代政治史论述稿》是一本专论唐代政治的著作。全书篇幅不大，但却精辟入微的阐述了唐代政治文化繁荣之现象及根源。开宗明义的指出李唐一代史事的关键是种族和文化两个问题，证唐时非以血统论胡人汉人，而应以文化论胡化汉化。这对于我们如何看待唐代宫廷雅乐出现胡汉混杂的情况有极大的帮助。刘复生《北宋中期儒学复兴运动》、陈植鍔《北宋文化史论述》二书谈到的则是宋代文化的情况，与唐时最大的不同就是，此时的文化生活逐渐变的保守，独尊儒学，对于其他的文化抱了一种排斥的态度，少了唐的那种博纳百川胸襟。这一特点也表现在了宋时的雅乐制作及论乐态度上。

（二）论文

相关的论文，在前文研究现状中，已经有详细的论述，在此就不多敷言了。

以上所辑录的是我目前找到关于唐宋宫廷音乐的相关资料，虽然有的部分并没有谈到当时的雅乐，甚至不涉及音乐，但我们在研究当时雅乐文化时，必须要结合当时的社会环境。决不能孤立的只重音乐而忽视文化，因为雅乐与一般的音乐不同，它身上所承载的文化特质比其音乐特质要重的多。我们讨论唐宋时期雅乐的情况，实则讨论唐宋时期宫廷文化情况。他们的异同在很大程度上反映出统治者对待文化的态度。唐时“不问华夷，兼收并蓄”，宋时却“独尊儒学，排斥佛道，追求复古”，这样的思想也直接反映到了当时的雅乐制作中。

附录二：**宋代雅乐改乐、定乐时间表**[1]

时间		乐议及定乐、改乐	所用乐律	文献出处
宋太祖	建隆元年（公元 960 年）	初，昭后周翰林学士窦俨仍兼判太常。“国朝雅乐，即用王朴所制周乐”	后周王朴律	《宋史》
	乾德四年（公元 966 年）	十月，和岘为叉手笛请名“拱宸管”，作为正律器。 太祖以雅乐声高，诏和岘讨论其理。和岘述古法，较王朴尺律。以朴尺短四分为声高之缘由，并累黍造新尺及黄钟九寸之管，下朴乐一律。重造十二律管，自此雅乐和畅。	和岘律	《宋会要辑稿》 《宋史》 《续资治通鉴长编》
太宗	至道二年（公元 996 年）	正月，以太常音律官田琮之九弦阮冠于雅乐，废拱宸管。		《宋史》 《宋会要辑稿》
真宗	景德二年（公元1005年）	八月，艾仲儒请修饰乐器、调正音律。诏李宗谔权判太常，令内臣监修乐器。“宗谔因编录律吕法度，乐物名数，目曰《乐纂》。”		《宋史》 《宋会要辑稿》 《续资治通鉴长编》
仁宗	景祐元年（公元 1034 年）	八月，判太常寺燕肃等以大乐制器岁久、金石不调，愿为王朴律考按修治。诏命宋祁、李随、燕肃等典其事，李照预焉。		《宋史》
	景祐二年（公元 1035 年）	二月，燕肃等上考定乐器并见工人。帝御延福宫临观，命李照详陈乐音高之由。 李照称朴律高古乐五律、高教坊乐二律。缘在王朴凭己意造律准、不合古法，延至本朝；且太常编钟、镈、磬为非中度之器。故请依神瞽律法，试铸编钟一虡。诏许。 李照建议改制大乐。取黍累尺成律、铸钟以审，其声尤高。改用太府布帛尺为法，果然下太常制四律。其后，又自为律管之法择大黍纵累之，尺成且与太府尺相合，法乃定。	李照律	《宋史》 《宋史》 《文献通考》 《宋会要辑稿》 《宋史》

[1]将宋代六次改乐所对应的时间、文献、所用乐律列表如下，具体参看了李幼平博士论文《大晟钟与宋代黄钟标准音高研究》后附录一：宋（金）代编钟与新乐议制编年

	景祐五年 （公元1038年）	五月，奉诏详定钟律者韩琦，以李照所造之乐不依古法、皆率己意别为律度，建议郊庙大礼复用太常见存旧乐。诏宋绶、晏殊详定以闻。 七月，宋绶等言李照新乐比旧乐下三律，愿如琦请，复用和岘旧乐，郊庙、殿庭更用未经镌磨之旧器。 诏太常雅乐悉仍旧制，李照之乐勿复施用。	和岘律	《宋史》 《文献通考》 《宋会要辑稿》
	皇祐二年 （公元1050年）	九月，御崇政殿阅雅乐。令太常讲求知音，诏邓保信、阮逸、卢绍序同太常检详典礼，别行铸造镈钟、特磬。	阮逸、胡瑗律	《宋史》 《宋会要辑稿》
神宗	元丰三年 （公元1080年）	五月至六月，诏刘几赴详定所议乐，以范镇与刘几参考得失。几请命杨傑同议，并请如景祐故事，择人修治大乐。 七月，范镇乞真黍以审音，并废编钟四清声。 八月，刘几等请下朴二律，就太常钟磬择其可用者用之，其不可修者别造之。	杨傑、刘几律	《宋史》 《宋会要辑稿》 《文献通考》
	元丰六年 （公元1083年）	正月，御大庆殿，初用新乐。		《宋史》
哲宗	元祐三年 （公元1088年）	闰十二月。范镇乐成，复下李照乐一律有奇。……其以房庶之说为是，并据所得开元旧器论乐。惟钟律之论，与司马光往返争议，凡三十年。 杨傑非之，并著《元祐乐议》以破镇说。 礼部、太常亦言镇之乐法系一家之学，难以参用。 乐如旧制，镇乐卒不行。	范镇律	《宋史》 《宋会要辑稿》 《文献通考》 《续资治通鉴》
徽宗	崇宁三年 （公元1104年）	正月，中书门下省送到魏汉津请帝指三指为新乐之箫子。 秋七月，景钟成。	魏汉律 （大晟律）	《宋史》 《宋会要辑稿》
	崇宁四年 （公元1105年）	八月，新乐成，列于崇政殿按奏；赐新乐名大晟，置府建官。 九月，大庆殿受贺，初用新乐。诏令旧乐勿用。		《宋史》 《宋会要辑稿》